

Johan Aadland

# Smak og sosialisering

En studie av smaken og dens tillæring hos aktører i musikkfeltet



Masteroppgave. Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Februar 2008



# Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en lang og lærerik prosess. Da jeg begynte på masterstudiet i musikkvitenskap hadde jeg helt andre tanker om hva jeg skulle skrive om, og hvordan arbeidet med en oppgave i denne størrelsesorden utarter seg. I ettertid ser jeg at læringsutbyttet slik sett har overskredet det som kan sies å være det faglige innholdet i det ferdige produktet som leseren nå holder i hendene.

I den anledning vil jeg gjerne takke Odd Skårberg for god og kyndig veiledning. Jeg føler jeg har lært veldig mye om akademisk tenkning, faglig forståelse, og metode- og språkbruk gjennom våre samtaler – ting jeg tror jeg kommer til å få stort utbytte av videre i livet. Jeg vil også rette en stor takk til mine informanter. Det er de som har muliggjort at oppgaven har blitt det den er. Videre vil jeg takke min kjære kone, Åse Fredrikke, for oppmuntring, oppbacking og korrekturlesning. Og sist, men ikke minst, vil jeg takke min sønn, Ole Johan, som har fått meg opp av sengen, (innom barnehagen), og inn på lesesalen hver eneste morgen det siste halvåret – bedre rammer for en effektiv skriveprosess tror jeg man skal lete lenge etter.

Oslo, 29. januar 2008

Johan Aadland

# Innholdsfortegnelse

<b>FORORD.....</b>	<b>II</b>
<b>INNOLDSFORTEGNELSE.....</b>	<b>III</b>
<b>INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
<b>TEMA, PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING .....</b>	<b>1</b>
BAKGRUNN FOR OPPGAVEN.....	1
PROBLEMSTILLING OG EMPIRISK MATERIALE .....	4
OPPGAVENS STRUKTUR .....	9
FAGLIG IDENTITET OG AVGRENSNING .....	10
<b>METODE.....</b>	<b>13</b>
SAMTALEN SOM KOMMUNIKASJON AV MUSIKALSK MENING .....	13
ET KVALITATIVT UTGANGSPUNKT .....	17
BEGRUNNELSE FOR DET KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJU .....	18
FREMANGSMÅTE .....	20
<b>KAPITTEL 1: SOSIALISERING INN I MUSIKKFELTET .....</b>	<b>22</b>
<b>TEORETISKE ANSKUELSE.....</b>	<b>22</b>
SOSIALISERING – FORMING AV SMAKEN .....	22
EN KONTINUERLIG PROSESS .....	25
INTERNALISERING, EKSTERNALISERING OG KOMPETANSE .....	26
HVORDAN LÆRER VI? .....	28
<b>MUSIKALSKE ERINDRINGER.....</b>	<b>32</b>
EN BEGYNNENDE INTERESSE .....	32
DEN FØRSTE MUSIKKEN.....	34
HVORFOR BRIDES OF DESTRUCTION? .....	36
MARKEDSAKTØRERS OG MEDIERS MAKT .....	38
LYTTEVANER.....	41
INN I MUSIKKFELTET .....	43
OPPSUMMERING .....	47
<b>KAPITTEL 2: SMAK OG IDENTITET.....</b>	<b>48</b>
<b>TEORI.....</b>	<b>49</b>
«THE ESSENCE OF POPULAR CULTURE».....	49
POPULÆRKULTURELL KAPITAL .....	52
IDENTITET .....	54

DÅRLIG MUSIKK .....	57
<b>EMPIRI .....</b>	<b>60</b>
ET UTØVERPERSPEKTIV .....	60
ET UTTRYKK SOM ER SÅKALT «RENT» .....	62
THE GOOD, THE BAD, AND THE UGLY .....	63
PERSEPSJONSAPPARAT .....	67
OPPSUMMERING .....	69
<b><u>KAPITTEL 3: PROFESJONSSMAK I MUSIKKFELTET .....</u></b>	<b><u>71</u></b>
AKTØRER OG POSISJONER.....	71
Å VÆRE NYSKAPENDE .....	76
GATEKEEPERROLLEN .....	82
INFORMANTENE SOM SIGNIFIKANTE ANDRE .....	86
EGENSKAPER MAN BØR HA.....	91
<b><u>AVSLUTNING OG KONKLUSJON .....</u></b>	<b><u>96</u></b>
SAMTALEN SOM MENINGSBÆRER.....	99
IMPLIKASJONER .....	101
<b><u>LITTERATURLISTE.....</u></b>	<b><u>103</u></b>
<b><u>INTERVJUER.....</u></b>	<b><u>104</u></b>

# Innledning

## Tema, problemstilling og avgrensning

### Bakgrunn for oppgaven

Når jeg ser tilbake på mitt eget liv med musikken, ser jeg at venner og forbilder har hatt stor innflytelse på hva jeg har tatt i eie av musikk – i form av CD-er og i form av eget musikkuttrykk i utøvelse og samspill. Det første albumet jeg kan huske at jeg kjøpte selv er et godt eksempel. Det ble anskaffet etter at familien vår hadde vært på besøk hos tante og onkel med familie sommeren før jeg skulle begynne i syvende klasse. Min to år eldre fetter var inne i en periode med stor interesse for bandet Led Zeppelin. Han hadde så å si alle platene og vi lyttet til musikken sammen. Dette hadde en slik innflytelse på meg at da jeg kom hjem fra ferien, dro jeg for første gang så langt i livet i en platebutikk og kjøpte en CD – *Led Zeppelin II*. Tilsvarende historier tror jeg mange mennesker sitter inne med – at vi alle på et eller annet plan har opplevelser knyttet til musikk og vår egen posisjonering i forhold til den.

Vi har alle noe vi kan kalle for vår egen musikksmak. Vi har preferanser for ulike musikalske sjangere og artister, hva vi liker å høre på og hva vi vil bli identifisert med. Hva vi liker av musikk forteller oss selv og verden rundt oss noe om hvem vi er og ønsker å være som individ i samfunnet. Musikksmak knyttes opp mot identitet, og gjør at mennesker blir lettere å kategorisere som «typer». I noen tilfeller kan det synes enkelt å sette hverandre i bås med utgangspunkt i musikksmak. Når vi passerer en punker på gaten er det liksom som vi vet hva slags musikk personen liker. Punkeren som «type» signaliserer punk og vi trekker slutninger om musikalsk orientering på bakgrunn av ytre kjennetegn. Men som regel er bildet mye mer komplekst. For det er ikke alltid slik at man bare liker band og artister innenfor *en* spesifikk sjanger, eller at man liker den samme musikken hele livet. Det kan virke som at hva man liker av musikk er i konstant endring og utvikling, og at det antakelig finnes like mange variasjoner av musikksmak som det er mennesker.

Flere hevder at dagens vestlige samfunn har utviklet seg til å være et smakssamfunn der vi i mangel på tidligere tiders sterke sosiale tilknytningspunkt i familie, yrke og klasse må

bygge identitet gjennom egne domshandlinger basert på smak. Vi velger sted å bo, bil å kjøre med, partner å leve med, klær å gå med, mat å spise, TV-apparat å se på, kameraer å ta bilder med, mobiltelefon å prate i, fritidsaktiviteter å drive med og så videre, og alle disse valgene gjøres på grunnlag av hvem vi er og hva vi ønsker å identifisere oss med. «Det urgamle spørsmålet om identitet, 'hvem er jeg?' [...] er omformulert til det åpne og uavklarte 'hvem vil jeg velge å være?'» (Berkaak og Frønes 2005:17). Smaken – manifestert i konsumpsjon – og identitetens tilknytting til den og varene vi velger ut, synes i dag å utgjøre livets hovedprosjekt for mange i vår del av verden. Man tjener ikke penger bare til det daglige brød og andre basisbehov, men også til å dekke et indre sug etter noe man kan kalle «å være seg selv» – å være tro mot ens egen personlighet, identitet, smak og stil, gjennom forbruk av materielle goder. Tingene er tegn, og tegnene er forføreriske og svikefulle: «Ikke før har man lært å mestre en type produkter i en bestemt stil, så går stilen av moten, og man sitter igjen som en enke forlatt av tidsånden, og med et like uløst identitetsproblem» (Ibid.:13). I en slik tid og kulturell kontekst som beskrevet her, vil tenkning omkring smak og musikk være av stor relevans for å belyse viktige sider ved den sosiokulturelle virkelighet.

I denne oppgaven vil jeg fokusere på hvilke faktorer som spiller inn i dannelsen av musikksmaken. Vi velger ikke favorittmusikken helt uten påvirkning fra miljøet rundt oss. Søkingen etter musikk sammenfaller med vår smak, heter det gjerne. Men her er bildet mer komplekst enn vi ofte tror. Musikken er til i en kontekst som omfatter blant annet sjangere og stilarter, historisk betydning, sosiale verdier og hierarkiske strukturer. Og for at vi skal høre et stykke musikk for første gang må noen eller noe formidle den til oss. Kanskje vi hører noe vi liker på radio eller fjernsyn, eller kanskje noen forteller oss om et band eller en artist som «vi må sjekke ut». Det samme gjelder i skapingen og utøvelsen av musikk. Jeg tror ikke at man bærer på et eget særegent musikalsk uttrykk som et prekognitivt, medfødt potensial. Musikken er et språk som må læres, og *hva* man lærer avhenger av *hvordan* læringen skjer og av *hvem* man lærer av. Måten man bruker «musikkspråket» på tar altså utgangspunkt i en form for for forståelse eller horisont, og denne er ikke statisk. I løpet av et liv møter man stadig på nye musikalske uttrykk (en livslang prosess som kan sammenlignes med den hermeneutiske sirkelen eller spiralen), og av og til munner slike møter ut i store, skjellsettende «musikalske oppdagelser» som kan forandre musikkforståelse og smak på en eksplisitt måte. Opplevelsen jeg refererte til innledningsvis er et personlig eksempel på dette, og mange musikere og andre kan fortelle om lignende opplevelser: Saksofonisten Jan Garbarek har i

mange sammenhenger trukket fram sitt avgjørende møte med John Coltrane som han hørte første gang på radioen som fjortenåring (Dybo 1996:34). Jeg tror at de store og små musikalske møtene, som er med på å forme smak og musikkforståelse, veldig ofte er formidlet, at «noe» eller «noen» spiller inn på ett eller annet plan. «Noe» kan for eksempel være media eller platebransjens markedsføring, mens «noen» kan være et forbilde eller en venn. Jeg ønsker i denne oppgaven å konsentrere meg om sistnevnte – de mellommenneskelige faktorene – hvordan «noen» eller «signifikante andre» (for å bruke en mer korrekt sosiologisk term) påvirker smak og musikkforståelse.

Hvis man vil snakke om smak, hvorfor skal det da handle om *musikk*? Det er jo mange elementer i kulturen som preger ens identitet: klær, mat, fritidsaktiviteter, jobb osv. Likevel tror jeg det kan være stor forskjell på selve betydningen av de elementer som dagens kultur tilbyr oss. Noen elementer fremstår som mer gjennomgripende og får større konsekvenser for hvem vi er og hvordan vi ønsker å bli oppfattet i andres øyne. Om noen sier til deg: «Du er rar som liker fiskeboller! Det er jo dårlig!», bryr du deg kanskje ikke så mye om det. Men hvis noen gjør narr av favorittbandet, favorittkomponisten eller favorittartisten, da blir gjerne sterkere følelser involvert. For musikk kan vekke sterke følelser. Musikken har en egen evne til å bevege oss. Den tilbyr et følelsesmessig rom hvor vi har mulighet for å utforme hvem vi ønsker å være og hvordan vi ønsker at andre skal oppfatte oss. Andre kulturelle uttrykk kan også gjøre det, men spørsmålet er om billedkunst, poesi eller teater (for å ta noen eksempler) har den samme *allmenne* gjennomslagskraften som musikk? Kanskje stikker musikken på en måte dypere – kanskje knyttes musikk og musikksmak opp til kvaliteter ved deg selv som person som andre kulturelle uttrykk og kunstaktiviteter ikke makter å gjøre? I boken *Musikliv* definerer Lars Lilliestam musikk som «icke-verbala av människan organiserade ljud som hon på olika sätt använder socialt och tillskriver betydelser» (2006:24). Vi anvender musikk for å plassere oss selv i det sosiale landskapet. Musikksmaken blir forstått som et uttrykk for hva slags person vi er, litt på samme måte som henfallehet til ulike politiske ideologier og partier kan si noe om den det gjelder. Musikketnologen Bruno Nettl definerer kort og godt musikk som «mänsklig ljudande kommunikation vid sidan av det talade språket» (gjengitt i Lilliestam 2006:23). Da tenker han hovedsakelig på kommunikasjonen som den lydende musikken skaper i tid og rom. Når musikken så i tillegg gjøres til en personlig eiendel for så mange mennesker, kommuniserer den også en hel del om personers egenskaper til omverdenen.



## Problemstilling og empirisk materiale

Musikk er ikke bare menneskelig lydende kommunikasjon ved siden av det talte språket, den inneholder ofte en språklig dimensjon i tillegg. Musikk kommuniserer altså på mange bevisste og underbevisste plan. Dette komplekse fenomenet har videre egne felt i kulturlivet der musikk blir komponert, utøvd, formidlet, lyttet til, mottatt og fortolket. I slike felt formes musikken gjennom mange ledd av smaksdommere som hver mener sitt om hvordan musikken bør være, hva som er riktig og hva som er feil å gjøre, fortelle, spille og synge. Som samleinstitusjon blir det moderne musikkfeltet gjerne beskrevet som *bransje* og blir videre sett i forhold til *underholdningsindustrien* – noe som impliserer en stor, grå og utydelig masse av maktmennesker, organisasjoner, selskaper og andre aktører som det nær sagt er umulig for vanlige mennesker å påvirke. Dette var for eksempel Adornos perspektiv da han for over seksti år siden skrev om populærmusikken som en standardisert form med standardiserte resepsjonsmønstre. For Adorno var musikkproduksjon underlagt en industri som gav musikken dens varekarakter (1990). Det som er lett å glemme i et slikt perspektiv er at musikkfeltet som et produksjonsfelt også består av enkeltmennesker med mange variasjoner i smak og preferanser. Mennesker som virker innenfor musikkfeltet er faktisk de som antageligvis har sterkest og mest reflektert forhold til sin egen musikksmak. De lever i en kontinuerlig dialektikk mellom det jeg har valgt å kalle *profesjonssmaken* (smaksdommer i skaping, utøvelse og formidling av musikken) og *identitetssmaken* (smaksdommer som bestemmer bl.a. hva man liker å lytte til på fritiden). Smak er en konstant faktor i fagutøvelsen, og denne knyttes hele tiden til ens egen identitet som individ og som fagmenneske. Lundberg, Malm og Ronström sier i *Musikk, Medier och Mångkultur* at «Musik är ett 'nyckelhål' – en studerbar zon i en kulturell diskurs där mycket annat är svåråtkomligt och svårfångat» (2000:15). I deres tilfelle brukes studiet av musikkens felt eller sone i kulturen for å få økt forståelse av det flerkulturelle samfunnet i Sverige. Mitt mål er ikke av samme art, men likheten er at studien av smaksprosesser hos aktører innen musikkfeltet også er ment å kunne si noe om hvordan musikalske handlinger er formet av større sosiale prosesser. Med utgangspunkt i dette har jeg har valgt følgende overordnende problemstilling:

*Hvilke former for smak kommer til uttrykk hos aktører i ulike posisjoner innenfor musikkfeltet, og hvordan blir disse preferansene tillært?*

La meg presisere: Problemstillingen er todelt. Jeg ønsker å finne ut (I) hvilke former for smak<sup>1</sup> som kommer til uttrykk hos aktører i ulike posisjoner i musikkfeltet, og (II) hvordan preferansene blir tillært. Av dette kan jeg gjøre en videre oppdeling i problemstillingens grunnelementer, faktorene jeg ønsker å gi en fremstilling av. Problemstillingens første del spør ikke bare etter (a) hvilke former for smak som kommer til uttrykk (og implisitt *hvordan* de fremtrer), men sier også noe om *hvor* og hos *hvem* det gjør det. Derfor må jeg definere og kartlegge hva jeg mener med (b) *aktører* i ulike (c) *posisjoner* innenfor det jeg kaller (d) *musikkfeltet*. Problemstillingens andre del er lettere å dele opp. Den krever en definisjon av smakspreferansene, noe som gjøres i problemstillingens første del (jeg bruker smak, preferanser og smakspreferanser som synonymymer), og deretter fordrer den en diskusjon om (e) hvordan smaken læres gjennom sosialisering, hvordan preferanser skapes og blir en del av enkeltmenneskers identitet.

For å forsøke å svare på disse spørsmålene har jeg valgt å intervju fire personer med ulik sosial bakgrunn, alder, kjønn m.m. Valg av intervjupersoner er vurdert på bakgrunn av at jeg antar at de representerer ulike posisjoner i dagens norske musikkfelt. Jeg skriver meg således inn i en kvalitativ forskningstradisjon, hvor intervjupersonene blir sentrale faktabudbringere i mine analyser. Intervjuene danner basisen for en empirisk tilnærming til problemstillingen. Jeg vil dermed forsøke å konstruere ny kunnskap gjennom bruk av samtaler, analyse, og kobling mellom empiri og ulike teoretiske perspektiv. Aktøren i musikkfeltet er spesielt egnet til en kvalitativ undersøkelse om smak fordi hun/han som nevnt har et bevisst og konstant forhold til smak, og berører det i flere nivåer. Det handler ikke bare om hvilken musikk man liker å høre på og bli identifisert med, men også hvordan man skal arrangere eller instrumentere en låt, hvilke toner man skal spille i en solo, hvilke referanser man legger i spillet sitt, hvilke «kommersielle» kompromisser man er villig til å inngå, integritet og autenticitet i musiseringen osv. De fire informantene jeg har valgt å intervju kommer i kontakt med smaksdommer på ulike måter i kraft av sine posisjoner som aktører i det norske musikkfeltet i dag.

Før vi går videre anser jeg det som hensiktsmessig å avklare hva jeg mener med

---

<sup>1</sup> Ved å spørre etter *former for smak*, mener jeg ikke at jeg skal identifisere og sette navn på ulike smakstyper hos aktørene (f.eks. aktør x er en mainstreamlytter, mens aktør y er en elektropop-type etc.). *Former for smak* er et uttrykk for de ulike temaene som kommer opp i samtale med informantene om smak. Jeg antar at de ulike aktørene fokuserer på forskjellige verdier knyttet til musikken, og disse verdiene ønsker jeg å undersøke nokså uavhengig av hvilke stilarter, sjangre og band/artister aktørene identifiserer seg med.

begrepene *aktører* og *musikkfelt*, og hvorfor jeg har valgt å bruke disse. Problemstillingens øvrige sentrale begreper (smak og sosialisering) vil bli gjennomgått i oppgavens hoveddel. I begrepet musikkfelt ligger det noe av det samme som man kanskje oftere uttrykker ved å bruke begrepene *musikkbransje* og *-liv*. Grunnen til at jeg har valgt å ikke bruke disse termene er, for det første, at de vektlegger spesielle handlinger og bevegelser i kulturen og at de dermed blir for unyanserte. *Bransje* er jo i utgangspunktet hentet fra næringslivet: «gren, spesialisitet, fag; gren av handelsvirksomhet» (Berulfsen og Gundersen 2000:64). Dermed blir handlinger og bevegelser som knytter musikk til økonomiske og handelsmessige aspekter implisitt vektlagt i begrepsbruken – de skjulte og bakenforliggende prosessene *før* musikken lyder i tid og rom. Når det gjelder *liv* får vi gjerne andre assosiasjoner. Denne termen tenderer til å overse de aspektene som bransje assosierer. Her handler det ikke om å selge en artist inn for et marked eller kjenne de rette personene med den rette innflytelsen – *liv* impliserer det lette, det lekne, konserter, musikkglede, amatørmusisering – de synlige (og gjerne også positivt ladete) aspektene ved musikken. For det andre vil jeg hevde at disse to begrepene gir inntrykk av at det som har med musikk å gjøre er noe eget, noe for seg selv som er lett å skille fra andre prosesser i samfunnet. Musikken og aktivitetene rundt den blir tatt ut av sin sammenheng.<sup>2</sup> Utfordringen er altså å finne et begrep som omfavner alle de sidene ved musikken og dens aktiviteter som vi vil ha med og som samtidig avgrenser mot det som ikke hører med på en adekvat måte, dvs. slik at sammenhengen med relaterte aktiviteter/kulturelle uttrykk ikke blir tilsidesatt. Dette mener jeg vi kan oppnå ved bruk av begrepet musikkfelt. *Felt* er ikke et verdiladet ord på samme måte som bransje og liv. Det assosierer heller ikke til spesielle aktiviteter og ser bort i fra andre aktiviteter – i stedet er det opp til oss å definere begrepet slik at det gjelder det vi vil det skal gjelde. Samtidig er begrepet tydelig på at det er en del av noe annet. Et felt står i forhold til andre felt, ikke nødvendigvis som sjakkruiter med tydelige grenser, de kan også gå over i hverandre. Et felt er et felt innen noe. Dermed er det større mulighet for å avgrense musikkfeltet i forhold til samfunnet, til kulturen og til kunsten, samtidig som vi har helheten og sammenhengene for øye.

Det andre begrepet i problemstillingen, *aktører*, peker selvsagt på mennesker som er

---

<sup>2</sup> Dette er også et problem med et tredje sammensatt begrep som er noe brukt: *musikkverden*. Musikkverden er ikke snever på samme måte som -bransje og -liv, men også her løftes musikken ut av sine tette sammenvevde sammenhenger og det danner seg lett et bilde av musikk som et idealisert kosmos uten kontakt med samfunnet forøvrig.

aktive innen musikken, men innbefatter det alle som «driver» med musikk på et eller annet plan? Man kan jo kalle en sopran i et amatørkor eller en 10 år gammel pianoelev i kulturskolen for en aktør i ordets egentlige mening (en handlende/medvirkende person), men det er ikke alle disse jeg fokuserer i oppgaven. Jeg fokuserer på aktører i en mer profesjonell forstand. Personer som medvirker i musikkfeltet i karrieremessige former, personer som ønsker å stadig utøve sin aktivitet på et høyere nivå. Profesjonalitet og karriere handler ikke nødvendigvis om at man tjener alle penger til livets opphold innen musikkrelaterte aktiviteter – det er det et mindretall som gjør – det handler mer om drivkraften og målsetningen for aktiviteten man utfører. Det handler ikke så mye om økonomisk kapital som det handler om faglig og kulturell kapital – integritet i det man gjør er kanskje enda viktigere enn pengene man eventuelt tjener på det.

Jeg vil nå presentere informantene som utgjør det empiriske materialet for oppgaven. Jeg har valgt å bruke Lundberg, Malm og Ronström (2000:48, heretter LMR) sin inndeling av musikkfeltets aktører i *gjørere*, *vitere* og *makere* som et utgangspunkt for den følgende beskrivelsen av informantene. LMR inndeler i disse tre kategoriene ut fra *målsetningen* aktørene har med det de gjør. Vi skal se nærmere på aktørbegrepet og kategorisering av aktører i kapittel 3 – *Profesjonssmak i musikkfeltet*.

Den første informanten jeg vil nevne, Lise<sup>3</sup>, er elev på en musikklinje ved en videregående skole. Hun lever midt i en tydelig sosialiseringssammenheng. Hun står i et vekselforhold mellom det å finne sin egen identitet i musikken og det å lære å være objektiv i forhold til musikkhistorien og analyse av musikk. Hun har ikke helt funnet sin plass i musikkfeltet med tanke på spesialisering videre i livet, men ut fra skolesammenhengen hun er i kan vi si at hun fyller rollen som en viter. Det å vite og å lære mer om musikk er for henne en målsetning.

Bjørn Klakegg er en gjører. Han er utøvende jazzmusiker som hovedsakelig legger vekt på sin egen kunst og musikk. Bjørn er det jeg vil kalle en kunstnerisk artist. Han komponerer egne låter (instrumental jazz) og fremfører materialet på konserter og plater i eget navn med musikere som han selv har plukket ut. Han er kjent for bruk av ukonvensjonelle instrumenter og besetninger. Han styrer altså sitt eget uttrykk i nær sagt alle ledd av

---

<sup>3</sup> Denne informanten er anonymisert. Dette fordi hun er intervjuet med utgangspunkt i oppvekst, sosialisering og posisjonering i forhold til identitet midt i en alder som kan være preget av usikkerhet og utprøving og søking etter ulike nye uttrykk. Personlige opplysninger er heller ikke vesentlig.

musikkens tilblivelse. Bjørn kommer med dette opp i situasjoner der han må gjøre smaksdommer på grunnlag av hva han vil *si* og *formidle* med musikken, og hva han vil fremstå som og bli sammenlignet med. Likheter/kontrast til andre tidligere eller mer kjente artister innen jazzfeltet er en problemstilling som står i fokus. Smaken gir seg direkte uttrykk i hvordan han spiller og komponerer, men og indirekte i hvordan han forholder seg til aktørene rundt seg. Bjørn er i tillegg til dette interessant i egenskap av å være gitarlærer på musikklinjen på Foss videregående skole i Oslo. Her forsøker han blant annet å formidle musikalitet til elevene, og hva han legger i denne musikaliteten vil slik jeg ser det også være et uttrykk for smak.

Dan Sunhordvik er den tredje informanten. Han hører også hjemme i kategorien *gjører*, men på en litt annen måte enn Bjørn Klakegg. Dan er en vellykket musiker og låtskriver i popmusikkfeltet i Norge. Han spiller live med artister som Venke Knutson, Aleksander With og Magne Furuholmen, og har medvirket på en god del studioinnspillinger med disse og med andre. Han har skrevet flere låter som har fått mye spilletid på norsk radio, blant annet «Kiss» med Venke Knutson – en stor «sommerhit» i 2004. Dan forankrer slik jeg ser det kvaliteten i det han gjør på instrumentet og i låtskrivingen<sup>4</sup> i pop/rock historiens repertoar og ikke i hva han kan av teknikk og teori eller ved å være i besittelse av særegne solistiske egenskaper. Å gjøre ting riktig er viktigere enn å gjøre ting annerledes. Dette vil ikke si at han ikke har store ferdigheter på instrumentet, men han bruker dem på en annen måte (dette vil enhver som har forsøkt å spille både jazz og pop/rock kunne forstå – sjangrene er krevende på hver sine måter). Det som gjør Dan til en svært interessant informant med tanke på smak er at han fremstår som en person med meget høy musikalsk integritet, nær sagt på tross av sin befatning med den kommersielle delen av popmusikkbransjen i Norge. Han innehar en musikalsk forankring og historisk kunnskap som enhver rockemusiker kan misunne ham. Smak i skillet mellom profesjonssmak og privatsmak blir her et tema jeg anser for å være spesielt interessant. Hvordan opprettholder Dan følelsen av å gjøre ting «rett» når så mange kan anse feltet han virker i for å være «feil»? Sagt på en annen måte: Hvordan makter han å skape musikalsk integritet i et felt mange mener bare ernærer seg av formel og klisjeer?

---

<sup>4</sup> Legg merke til hvordan ordet komponering ikke blir brukt her – det passer liksom ikke inn i pop/rock-diskursen.

Den fjerde informanten jeg har valgt å intervju er en maker. Jan Tore Disen er en musikkprodusent hvis hovedoppgave er å forme gjørernes musikk frem til et ferdig salgbart produkt. Jan Tore er en kjent og anerkjent produsent innen elektronisk musikk i Norge og på kontinentet. Han er også drivkraften i et band som heter *Bermuda Triangle* der han spiller tangenter og styrer tracks i tillegg til at han produserer utgivelsene selv. Videre jobber han som lærer i fagene låtskriving og musikkteknologi på musikerutdanningen ved Nordisk Institutt for Scene og Studio (heretter NISS). Man kan selvsagt diskutere om han burde kategoriseres som gjører, viter eller maker (eller kanskje alle tre), men det er i kraft av hans virke som produsent jeg har valgt å intervju ham. Selv om han er gjører i visse sammenhenger har han en overordnet «produserende» innfallsvinkel til det han gjør (mer om kategorisering av aktører i kapittel 3). Jan Tore er forøvrig nært knyttet til plateselskapet *Planet Noise* og driver for tiden med å starte opp et produksjonsselskap sammen med en investor. Smak blir her interessant i vekslingen mellom Jan Tores egen smak, artistene han jobber med sin smak, hans evne til å forutse og bedømme hva folket/lytterne vil ha, og hvordan han som produsent klarer å formidle sine tanker om hvordan fremføring og instrumentering bør være til artistene og musikerne han produserer.

## Oppgavens struktur

Jeg har valgt å strukturere oppgaven ut ifra temaer. For det første mener jeg dette er hensiktsmessig med tanke på tidslinjeaspektet i informantenes bidrag og teoriens nedslagsfelt. Eksempelvis handler sosialisering først og fremst om barne- og ungdomstid. For det andre mener jeg dette er en bedre egnet strukturering med tanke på leservennlighet. Alternativet kunne ha vært å anføre en todeling: en første hoveddel med teori, og så en annen hoveddel med analyse av empiri. Dette mener jeg ville ha blitt tungvint både for meg og for leseren, fordi jeg hele tiden måtte ha knyttet analysen opp mot elementer som ble behandlet i et annet kapittel. Jeg har heller ikke valgt å analysere informantene hver for seg. Komparativitet har for meg vært viktig. Det som først og fremst er interessant er hvordan ulike aktører forholder seg til ulike ting, eller eventuelt de samme tingene, men på forskjellige måter. Jeg har altså ikke delt hoveddelen opp i fire kapitler (ett for hver informant), men har heller forsøkt å inkludere ulike tilnærminger i hele oppgaven, så sant det har vært mulig.

Likevel har jeg latt enkelte informanternes røster lyde sterkere enn andre i visse deler av oppgaven. Dette fordi opplevelsene og tankene de har bidratt med har vært av stor relevans innenfor kapitlenes respektive områder.

Oppgavens første hovedkapittel, *Sosialisering inn i musikkfeltet*, handler om sosialisering, hvordan smak læres, og videre hvordan aktører lærer og formes til å innta posisjoner i musikkfeltet. Jeg har delt kapittelet inn i to deler: først en teoretisk del som tar for seg sosialiseringsteori, deretter følger tolkning av empiriske funn sett i lys av sosialiseringen. I den teoretiske delen tar jeg utgangspunkt i Ivar Frønes sin bok *De Likeverdige* (1994), som handler om de jevnaldrendes betydning for læring og utvikling av barn og unge. Jeg forsøker å anvende dette opp mot en kontekst bestående av aktører i musikkfeltet i alle aldre.

Kapittel 2, *Smak og identitet*, handler om den hverdagslige smaken som alle mennesker i samfunnet innehar, og hvordan musikkfeltets aktører forholder seg til denne. Her presenterer jeg altså det første «leddet» i dialektikken mellom identitetssmak og profesjonssmak som jeg mener musikkfeltets aktører forholder seg til. Dette kapittelet er også delt inn i to deler. Teoridelen tar her for seg begrepene identitet, smak, og «dårlig» musikk, og jeg forsøker her å legge et grunnlag for forståelse av hvordan smaksprosesser knyttes opp mot identitet og livsprosjekt. Empiridelen knytter så informantenes bidrag opp mot ulike tematiske diskurser som jeg har identifisert i teoridelen.

I kapittel 3, *Profesjonssmak i musikkfeltet*, går jeg nærmere inn på informantenes bidrag og hvordan de, og muligens også aktører i musikkfeltet generelt, forholder seg til smak i lys av overveielser de må gjøre seg i profesjonens domene. Kapittelet har i større grad et empirisk tilsnitt, fordi det er informantenes røster jeg her først og fremst vil ha frem. Innledningsvis i kapittelet vil jeg likevel forsøke å anvende teoretiske perspektiver for å tydeliggjøre definisjonen og kategoriseringen av aktørbegrepet.

## **Faglig identitet og avgrensning**

Oppgavens tema og problemstilling kan sies å falle inn under et vidt faglig spekter. I all hovedsak vil jeg si at det hører hjemme under betegnelsene populærmusikkforskning og musikk sosiologi, men teorier fra andre fag og vitenskapelige disipliner som musikkpedagogikk, musikkterapi, musikkpsykologi, medievitenskap og filosofi/estetikk vil

også være nærliggende å ta i bruk.

Ved å identifisere oppgaven med populærmusikkforskningen er det ikke nødvendigvis slik å forstå at det bare handler om populærmusikk som sjangerbetegnelse. Mine informanter har preferanser for mange typer musikk som ikke uten videre kan omtales som populærmusikk. Likevel vil populærmusikkforskningen som disiplin være fremtredende av den grunn at jeg tar utgangspunkt i lydfestet musikk, og i stor grad bruker platesamling som et slags indirekte forskningsobjekt (det er gjerne den informantene har som bakteppe når de forteller historien om sin egen smak). Like fullt har temaer som omhandler smak, sjanger, hierarki og autentisitet, subkulturer osv. vært populærmusikkforskningens hovedanliggende siden den oppsto som egen disiplin innen musikkvitenskapen for ikke så altfor mange år siden. Richard Middleton poengterte i 1990 fagets tverrfaglige forankring (1990), og disiplinen henter i dag teorier og metoder fra mange faglige retninger, som sosiologi, antropologi (kulturstudier), medievitenskap, feministisk teori, litteraturvitenskap osv. Forskere og forfattere som Simon Frith, David Hargreaves, Adrian North og Keith Negus er eksempler på sentrale bidragsyttere innen faget og vil være viktige kilder til teori.

Aktuelle tema i det kommende kan også sies å falle inn under sosiologi. Teorier om sosialisering er i all hovedsak sosiologiens tankeprodukt. Når man snakker om hvordan enkeltindivider styres av samfunnsstrukturen, og hvordan mennesker sosialiseres til å fungere i et samfunn, snakker man om sosiologiens hovedanliggende. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu og verket *Distinksjonen* (1984,1995), er et sentralt utgangspunkt for alle som vil studere hvordan smak og smakshierarkier dannes i det moderne samfunnet. Jeg vil også støtte meg til den norske sosiologen Ivar Frønes og hans avhandling om jevnaldrendes betydning i læring og sosialisering (1994). Andre kilder er Berkaak og Frønes (2005), og Dag Østerberg (1984).

Sosialiseringsteori, og hvordan smak formes av sosiale størrelser, kan også ses på som en side av pedagogikken, men jeg har valgt å avgrense mot denne fagdisiplinen og de ulike teoriene den inneholder, da det fort ville medføre et altfor vidt spekter av ulike læringssyn. Videre handler jo pedagogikk i stor grad om det vi kan kalle «formidlet innhold», altså den bevisste overlevering av fagkunnskap fra lærer til elev, og det er ikke først og fremst denne formen for læring jeg ønsker å belyse med tanke på smakens tilblivelse.

Psykologi vil være en nærliggende faglig retning å ta i bruk. Begreper som identitet og personlighet er tankegods fra psykologien, og teoriene bak disse og andre begreper og



fenomener vil komme godt med i analyseringen av materialet. Psykologien er riktignok tatt i bruk på et indirekte vis. Jeg har valgt å ikke selv gå til psykologien som primærkilde, da det ville ha medført et litt for stort omfang i lesningen av litteratur. Men da flere av mine teoretiske kilder har et psykologisk tilsnitt, vil fagretningen likevel ha en viss betydning i oppgaveteksten, spesielt når det gjelder avsnittet som omhandler identitet i kapittel 2. Med tanke på læring og sosialisering, har jeg valgt å utelate påvirkningen arv og miljø har i den tidlige utviklingen av barnets kognitive evner. Dette er også gjort med tanke på oppgavens omfang og tematikk – med et empirisk musikkvitenskaplig utgangspunkt vil kognitiv psykologi være utenfor oppgavens nedslagsfelt.

Musikalsk identitet har vært et sentralt tema innen musikkpedagogikk og musikkterapi. Informanter som forteller om sin livshistorie og knytter dette til opplevelser med musikk er noe vi kjenner igjen fra denne disiplinen, og jeg benytter meg av en del stoff og metodebruk hentet herfra. Et sentralt verk her er *Musikk og identitet* av Even Ruud (1997).

Jeg har tidligere sagt at tema og problemstilling først og fremst fokuserer på den direkte mellommenneskelige påvirkningen av smaken (påvirkning fra «noen», fremfor påvirkning fra «noe»). Likevel er det viktig å se dette i lys av hvordan bransjedelen av musikkfeltet spesielt, og markedsføringen generelt, fungerer. Spørsmål og temaer om påvirkning, promotering, og allmenn bransjekunnskap kan falle inn under flere fag og tradisjoner, men medievitenskap og økonomiske fag er kanskje de mest sentrale bidragsyterne. Jeg har imidlertid ikke lagt vekt på å overføre allmenne modeller og teorier fra næringslivet til musikkbransjen da dette vil være en altfor stor oppgave innen masteroppgavens rammer. Keith Negus (1992) og Lundberg, Malm og Ronström (2000) er kilder som berører en slik forskningskategori, hvor forfatterne ikke ensidig betrakter musikkfeltets aktører som profittmaksimerende brikker i maskineriet, men også inkluderer aktørenes mening, opplevelse og intensjon i sine analyser.

En mulig fellesbetegnelse for forskning som handler om hvordan, når, hvor og hvorfor mennesker anvender musikk er «the cultural study of music» eller «cultural musicology». Her handler det om tverr- eller flervitenskapelig forskning i krysningspunktene mellom emner som musikk sosiologi, musikk psykologi, kulturvitenskap, musikkpedagogikk, musikkhistorie, mediastudier, antropologi m.m. (Lilliestam 2006:12). Dette er en form for samfunnsinnrettet musikkvitenskap som min masteroppgave kan sies å være en del av.

## Metode

### Samtalen som kommunikasjon av musikalsk mening

Musikk kan ikke formidles, fortolkes og bedømmes uten at mennesker er involvert. Musikalsk mening kommuniseres fra menneske til menneske på ulike måter, både i lyttesituasjonen og i samtalen om musikken, men felles for dem alle er at selve medieringen involverer noe mer enn bare avsender og mottaker. I og med at denne oppgaven i stor grad (direkte og indirekte) dreier seg om *samtalen om musikk* vil det være hensiktsmessig å ta et blikk på hvordan kommunikasjonen av musikalsk mening foregår. Dette vil være fruktbart å ha i bakhodet når vi senere skal gå inn på spørsmål som omhandler hvordan smaken blir til og hvordan smaksdommer avsies. Jeg vil nå gi en kort presentasjon av noen modeller for kommunikasjon som kan være med på å underbygge forståelsen av ulike aktørers funksjon i musikkfeltet, og på hvilket grunnlag man gjør seg opp en mening om musikalsk budskap og innhold.

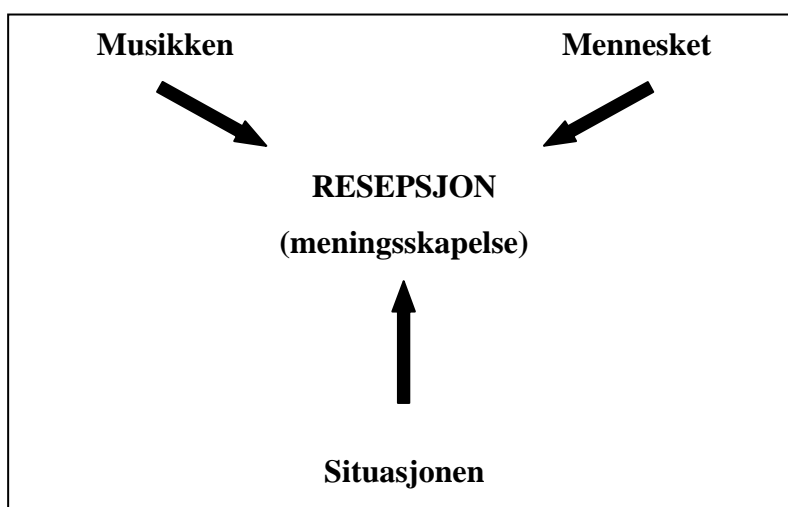
Begrepet kommunikasjon kommer av *communicare*, som betyr «å gjøre felles» (Berkaak og Frønes 2005:15). For å forstå hverandre trenger vi en felles plattform, et knippe tegn og symboler, slik at den intenderte meningen kan nå frem og forstås av en mottaker. En basismodell for kommunikasjon som de aller fleste kjenner til (bl.a. fra norskundervisningen på ungdomskolen) kalles gjerne «jernbanemodellen». Denne er en meget forenklet fremstilling av hvordan et budskap formidles mellom to parter.



Avsenderen sender et budskap via et medium til en mottaker. Moderne medie- og kommunikasjonsteori stiller seg kritisk til en slik forståelse av kommunikasjon og formidling. Man kan hevde denne grunnmodellen er forledende enkel fordi den impliserer at budskapet når mottakeren i uforandret form, at mottakeren er passiv og at hun/han uten problem forstår hva avsenderen vil ha sagt (Lilliestam 2006:64). Anvendt på formidling av musikk ville jernbanemodellen innebære at budskapets betydning utelukkende ligger i selve den klingende musikken. Vår hverdagserfaring tilsier derimot noe annet. Som lyttere er vi ikke bare hvite

ark i en kopimaskin der det samme budskapet får det samme resultatet – vi lytter til musikk på ulike måter og vi oppfatter musikken og budskapet forskjellig. Slik sett kan det være hensiktsmessig å betrakte musikk som tegn som tolkes og stadig refortolkes for å skape mening. Tegn og koder har ikke fastsatte betydninger til enhver tid. Tegn kan referere til forskjellige ting i forskjellige kulturer og for forskjellige individer. Konnotasjonene som ilegges et (musikalsk) budskap er dermed varierende og sterkt kontekstavhengige (Berkaak og Frønes 2005:36).

En alternativ og mer utfyllende modell for kommunikasjon som anføres i moderne kultur- og medieteorier kalles derfor *interaktiv* eller *konstruktivistisk*. Her betoner man dialogen mellom teksten og leseren eller musikken og lytteren. Meningsskapelsen forstås som en prosess der mottakeren selv er aktiv – mottakeren forstår og velger å fortolke budskapet etter sine egne behov, interesser og forutsetninger og er dermed en *medskaper* av budskap og mening (Lilliestam 2006:65-66). Slik fremstiller musikkforskeren Helmut Rösing den interaktive kommunikasjonsmodellen anført på musikk i særegenhet (gjengitt i Lilliestam 2006:66):



Resepsjonen av mening skapes her i samspillet mellom *musikken* (forstått som sjanger, hvordan musikken låter, tekstinnhold, fremførelse, visuelle koder osv.), *mennesket* (den som lytter, lytterens bakgrunn, preferanser, kulturtilhørighet, kunnskaper, kompetanse osv.) og *situasjonen* (under hvilke omstendigheter man lytter til musikken – levende eller mediert, når, hvordan, hvorfor, alene eller sammen med andre osv.) (Jf. Lilliestam 2006:65-69). De ulike faktorene kan aldri være identiske i to tilfeller. Alle mennesker er forskjellige, alle situasjoner

er forskjellige, og om man forsøker å gjenskape situasjonen og høre på den samme musikken som man gjorde det første gangen vil opplevelsen fortsatt være forskjellig – man kan kun høre noe for første eller femte gang *en* gang. Hvordan man oppfatter musikkens mening avhenger med andre ord av *konteksten* (lat. *med* teksten) det hele skjer i. Berkaak og Frønes gir en lignende fremstilling av kommunikasjonsprosessen, men i mer generelle termer. De definerer kontekst i videste forstand som «faktorer som styrer tolkningen, men som selv ikke inngår i tegnet» (2005:50). Faktorene kan bl.a. være *situasjonen* og de samtalendes *livshistorier* eller *erfaring* (jf. Rösing), og disse kan igjen bestå av mange tenkelige variabler. «Rekken av kontekstvariabler, både i situasjon og erfaring, kan i prinsippet forlenges i det uendelige. Hva som helst kan i prinsippet spille inn på våre tolkninger av omverdenen» (Ibid.:50-51).

Dette synet på kommunikasjon som tegn- og symbolbasert interaksjon og dialog, og meningsdannelsens sterke tilknytning til kontekst, reiser viktige spørsmål vedrørende smak og musikk. Er bedømmelsen av et stykke musikk som «bra» eller «dårlig» først og fremst kontekstavhengig? I hvor stor grad er selve settingen vi hører musikken i meningsskapende? I lys av en utvidet, situasjonell kommunikasjonsmodell vil situasjonen man hører musikken i, hvem man er sammen med, hva man forbinder utøverne med og hva man sammenligner med ut fra sin egen livshistorie og erfaring være utslagsgivende i så henseende.

Bevissthet rundt faktorer som *situasjonen* eller *konteksten* kan også ha konsekvenser for hvordan vi ser på ulike musikkaktørers roller. Den konstruktivistiske kommunikasjonsmodellen utelukker musikken som et «rent» budskap fra komponisten til lytteren. Det romantiske kunstneridealet med den opphøyde komponisten som i enerom lager musikk for musikken sin skyld og gjerne fremfører den selv på klaveret, har i stor grad måttet vike for mer kollektive måter å skape musikk på. Dette henger sammen med det 20. århundrets framvekst av musikkteknologi og kommersialisering av musikken, en utvikling som i stadig større grad har satt fokuset på markedet, samtidig som utviklingen har gitt utslag i et stort antall nye roller og arbeidsplasser innen musikkfeltet. Og her kommer *aktørene* inn i bildet. Informantene jeg har intervjuet er alle aktører i musikkfeltet, i den forstand at de alle er med i prosesser der musikk skapes og formes. Det er i denne egenskap at informantenes tanker om musikk og smak blir interessant. Og disse tankene kommer til uttrykk i *samtalen*.

Hvilken status har *samtalen om musikken*? Har den noen verdi i seg selv? Simon Frith sier: «Part of the pleasure of popular culture is talking about it; part of its meaning is this talk, talk which is run though with value judgments» (1996:3). Samtalen om musikken er en

naturlig del av oss, «a fact of life» (Feld 1994:92). Den engasjerer oss, den tiltrekker vår oppmerksomhet, den utfordrer oss til å tenke kreativt om noe som kan være vanskelig å sette ord på. Musikken er et helt eget språk, sier man gjerne. I samtalen om musikk, om hvordan et musikkstykke låter, om hva musikken betyr for oss osv, kommer vi ikke utenom å bruke metaforer, sammenligninger og bilder. Berkaak og Frønes påpeker at metaforer blir brukt for å gjøre abstrakte forhold «håndgripelige» (2005:39). I prosessen med å *sette ord* på musikken og forholdet til den fikserer vi tankene våre. Musikken blir definert på nye måter – formidlet med ord. I det man snakker om musikken fortolker man den (ubevisst) gjennom det Steven Feld kaller for *interpretive moves*, eller på norsk: fortolkende bevegelser<sup>5</sup> (1994:86). Feld mener i samsvar med kommunikasjonsmodellen ovenfor at «meningen» er relasjonell og konstruert: «Communication is a socially interactive and intersubjective process of reality construction through message production and interpretation» (Ibid.:79). Musikalske strukturer eksisterer gjennom sosial konstruksjon, og strukturene får mening gjennom sosial fortolkning. Men fortolkningen man gjør i møte med musikken virker ikke å være entydig. Den er på et grunnleggende epistemologisk nivå individuell og hele tiden i bevegelse. Samtalen om musikk blir dermed viktig i en musikkvitenskapelig setting: «The ways people talk about music can be a significant datum of musical concepts, theory, and experience and can be studied systematically» (Ibid.:92). I lys av dette trer formålet med denne oppgaven tydeligere frem. Intervjuene av informantene er ikke bare som «databrønner» å forstå. Samtalene er mer enn et *middel* på veien til å kunne konkludere i en masteroppgave. Det er i ytterste konsekvens her forholdet til musikk kommer til syne. Samtalen har en verdi både som et vitnesbyrd om hvordan ulike former for smak fremtrer og hvordan aktørene setter ord på og formidler dette. Vi snakker altså her om en form for *metakommunikasjon* (kommunikasjon om kommunikasjon) (Berkaak og Frønes 2005:33). Simon Frith uttrykker denne tosidigheten: «Popular culture [...] has as much to do with sociability, and how we talk about texts, as with interpretation, and how we read them» (1996:12). I en slik forstand forteller informantene oss noe om *fortolkningen* av sin egen smak, samtidig som de forsøker å si noe om hvordan deres smak faktisk *er*.

---

<sup>5</sup> Feld kategoriserer *interpretive moves* som *locational*, *categorical*, *associational*, *reflective* og *evaluative*, altså ulike måter f.eks. et stykke musikk kan fortolkes på. «Interpretive moves [...] emerge dialectically from the human social encounter with a sound object or event» (for mer, se Feld 1994).

## Et kvalitativt utgangspunkt

Jeg vil nå si litt eksplisitt om *hvordan* jeg studerer. Jeg har forsøkt å svare på problemstillingen ved å bruke det kvalitative forskningsintervju som metode. Metoden kan kort oppsummeres som dybdeintervju av et mindre utvalg av informanter. Navnet legger her visse føringer for hva det dreier seg om. Kvalitet går på at intervjuene er forholdsvis lange og grundige og at (i utgangspunktet) all informasjon informantene fremlegger blir tillagt oppmerksomhet. Dikotomien kvalitet versus kvantitet er jo noe vi er vant til å ta stilling til i mange sammenhenger – to størrelser som begge kan ha sine styrker og svakheter. Jeg har allerede presentert informantene som det empiriske grunnlaget som oppgaven springer ut ifra. Det dreier seg om fire personer i ulike posisjoner i musikkfeltet. Et spørsmål som melder seg er: hvordan kan fire enkeltpersoners utsagn utgjøre grunnlaget for å svare på en såpass omfattende problemstilling? Kan fire personer virkelig representere de store strømmene i musikkfeltet på en troverdig måte? Et umiddelbart forsvar mot slik kritikk er at kvalitetsmerket, dybden, medfører at man ikke kan innhente data fra hundrevis av personer – det ville være altfor tidkrevende å gjennomføre, og nærmest umulig å bearbeide i etterkant. Et større utvalg informanter ville altså medføre å gå på akkord med dybdeperspektivet i empirien. Som nevnt tidligere er valget av intervjupersoner vurdert på bakgrunn av at jeg antar at de representerer ulike posisjoner i dagens norske musikkfelt. Jeg kunne sikkert med fordel hatt flere informanter og dermed fått flere innfallsvinkler til problemstillingen, men innenfor oppgavens rammer føler jeg at jeg opererer i tråd med Steinar Kvaless utsagn: «Intervju så mange personer som er nødvendig for å finne ut det du trenger å vite» (1997:58). De fire informantene bringer hver sine ulike synsvinkler inn i behandlingen av temaet. Jeg vil forsøke å gi et svar og forsvar for mine øvrige metodologiske valg i avsnittene som følger.

Jeg har i all hovedsak basert meg på bøkene *Det kvalitative forskningsintervju* av Steinar Kvale (1997) og *Tolkning och reflektion* av Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg (1994). Kvale gir i sin bok en grundig gjennomgang av hva det innebærer å utføre kvalitative intervjuundersøkelser samtidig som boken er et velfundert forsvar for bruk av kvalitativ metode i samfunnsforskningen. Alvesson og Sköldbberg fokuserer på å heve nivået på den kvalitative metoden ved å ta i bruk vitenskapsfilosofi som et sentralt og fortløpende innslag i empirisk forankret samfunnsvitenskap. Gjennom fremstilling av begreper/retninger som

hermeneutikk, kritisk teori, postmodernisme, diskursanalyse m.m. forsøker forfatterne å finne en middelvei mellom blind positivisme/objektivism (troen på det «rene data» eller «utolkede fakta») og en postmodernistisk/relativistisk tankegang (der bare språket kan observeres), og samtidig fylle tomrommet mellom metode og vitenskapsfilosofi.

## **Begrunnelse for det kvalitative forskningsintervju**

Kvantitative spørreundersøkelser har hatt og har i mange sammenhenger fortsatt en høyere status som forskningsmetode. Man tenker gjerne at slutninger som bygger på flere hundre, ja kanskje tusenvis av menneskers utsagn om et tema er nærmere å gi et reelt bilde av virkeligheten enn hva analyse av for eksempel 10 intervjuer kan gjøre. Dette er slik jeg ser det en nokså allmenn forståelse av forskning som er forankret i tidligere tiders positivisme – troen på at «vetenskapen syftar ytterst till att systematisera data i vår erfarenhet» (Alvesson og Skoldberg 1994:24). De kvantitative undersøkelsene produserer empiriske data ikke bare i naturvitenskapen, men også i samfunnsvitenskapen og humaniora; opplysninger som av og til kommer til syne som førstesideoppslag i tabloidene: «1 av 4 norske menn er utro!». En kvalitativ undersøkelse vil ikke kunne produsere statistikk på den samme måten, for svarene informantene gir vil variere i mye større grad (de er ikke uten videre statistisk generaliserbare). Skeptikere vil hevde opplysningene som metoden fremstiller dermed er subjektive og unyttige fordi de avhenger for mye av dem som blir intervjuet. Kvale argumenterer for at dette faktisk er intervjuformens styrke, den fanger opp variasjonen i intervjupersonenes oppfatninger om et tema og gir dermed et mer sannferdig bilde av en mangfoldig og kontroversiell menneskelig verden. «Hvis du vil vite hvordan folk betrakter verden og livet sitt, hvorfor ikke tale med dem?» (Kvale 1997:17). Kritikken tilbake mot den kvantitative spørreundersøkelsen går ofte ut på at denne metoden bare gir forhåndsstrukturerte alternativer for svar og ikke åpner for informantens egne ustrukturerte tanker. Svaralternativene gir skjulte retningslinjer for hvordan man skal eller kan tenke. Tenker man «out of the box» kan dette som oftest bare formidles ved å krysse av for alternativet «annet» – den kvantitative metoden kan dermed til en viss grad forme hva resultatet skal være ut fra forskernes forutgående vitenskaplige teorier. I motsetning til dette kan vi se Kvales følgende utsagn om en av det kvalitative forskningsintervjuets styrker og målsetninger: «Det forsøker å

forstå verden fra intervjupersonenes side, å få frem betydningen av folks erfaringer, og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer» (Ibid.).

På bakgrunn av momentene ovenfor har jeg valgt en kvalitativ tilnærming. Jeg anser det som hensiktsmessig å samtale med hver enkelt av aktørene det gjelder. Detaljrikdom og nyanser kan tas vare på og *samtalen* har en produktiv verdi i seg selv. Den gir for det første anledning til å få et innblikk i hvordan ulike aktører snakker om og forholder seg til et komplekst område som smak. I tillegg kommer et avgjørende dialogperspektiv til syne. Kvale deler det engelske begrepet *interview* inn i sine to bestanddeler og sier at dette er «en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema av felles interesse» (Ibid.:28). I møtet *mellom* (inter) informantens og intervjuerens *synspunkter* (views) oppstår det ny kunnskap: «Det er et vekselspill mellom de som vet og det som vites, mellom de som konstruerer kunnskap og kunnskapen som blir konstruert» (Ibid.). Vekselspillet åpner for en ny type forståelse og bevissthet hos begge parter, og denne prosessen mener jeg er hensiktsmessig med tanke på temaet som undersøkes. Med utgangspunkt i Kvale kan jeg si at det grunnleggende materialet for studien ikke er objektive data som skal kvantifiseres, men meningsfulle relasjoner som skal tolkes (1997:25).<sup>6</sup>

Det kan synes som om den evinnelige debatten om kvalitet versus kvantitet i utgangspunktet er dødfødt i denne sammenhengen. Det er her snakk om to hovedkategorier metoder som begge har sine styrker og svakheter, eller rettere sagt: formål. Valget av metode må begrunnes i *hva man studerer* og ikke i metoden i seg selv. Smaksbegrepet er meget stort og omfattende og ikke minst er det et individuelt fenomen slik at ulike subjektive aspekter kommer frem i samtale med de ulike informantene. At individuelle utsagn i sin tur rommer viten som antakelig gjelder for flere er også en viktig side ved kvalitative intervjuer. Personlige utsagn kan på den måten settes i berøring med teoretiske perspektiver, begreper og sågar modeller, som i sin tur både kan bekrefte, men også destabilisere etablert viten.

---

<sup>6</sup> Jeg anser det likevel for å være mulig og kanskje også ønskelig å gjennomføre en kvantitativ undersøkelse om smaken og dens tillæring i musikkfeltet med bakgrunn i de tendenser jeg mener å ha funnet i informantenes bidrag. Kvalitativ metode kan sånn sett fungere som en forutgående kartlegging for senere undersøkelser. Jeg antar at problemstillingen da måtte ha blitt noe omarbeidet for i større grad å passe inn i en kvantitativ forskningsprofil.



## Fremgangsmåte

Jeg har benyttet meg av noe som Kvale kaller «det halvstrukturerte livsverden-intervjuet»: «Et intervju som har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene» (1997:21). At intervjuet er halvstrukturert vil si at det ikke følger noen absolutt fastsatt form og rekkefølge i spørsmålsstillingen. På forhånd har jeg laget en intervjuguide som jeg har forsøkt å bruke som utgangspunkt under alle intervjuene. Den har bestått av noen felles spørsmål – sentrale temaer og mulige oppfølgingsspørsmål som jeg har ansett som allmenne – samt noen spørsmål som er direkte knyttet opp mot den gjeldende informanten sin posisjon som aktør. Men det har variert i hvilken grad det har vært mulig å følge intervjuguiden kronologisk. De ulike informantene har kommet inn på diverse temaer og tanker som jeg ikke alltid hadde tenkt å spørre om på forhånd. Jeg har forsøkt å la informanten tale forholdsvis fritt, og i dette har det kommet frem verdifull informasjon som jeg ikke nødvendigvis hadde ventet meg. I tråd med avsnittet om kommunikasjon ovenfor, har jeg således erfart at samtalen om musikk og smak skaper ny innsikt.

Intervjuene ble tatt opp ved hjelp av minidiscspiller og mikrofon. Deretter overførte jeg lyden til min bærbar PC og programmet Cubase for redigering og transkribering. Det er en utfordring å gjenskape en samtale mellom to mennesker med det skrevne språket. Tenkepauser, lyder som «e», ord som «liksom» og «sånn», påbegynte setninger som avbrytes og tar en annen retning – dette er alle ting som jeg har måttet forholde meg til. Målet mitt har vært å gi en så riktig og korrekt gjengivelse av det som blir sagt som mulig, men med et noe mindre muntlig språk enn hva som ofte har vært tilfelle.

Hva jeg velger å vektlegge medfører selvsagt en grad av tolkning fra min side og må samtidig ses i lys av problemstillingen og det teoretiske rammeverket som benyttes. Tolkning blir på denne måten et nøkkelord i all innhenting og bearbeiding av empirisk materiale. I kjølvannet av intervjuet skapes et «produkt», i dette tilfellet en tekst eller samling av utsagn om et tema, som ikke gir noen direkte avbildning av virkeligheten, men er en fortolkning av den. Alvesson og Skoldberg sier at forståelsen av relasjonen mellom «virkelighet» eller «empiriske fakta» og forskningsresultat som et speilbilde må forkastes med bakgrunn i tolkningens fundamentale betydning. Alle referanser til empirien er tolkningsresultater (1994:12). Ikke bare fordi jeg som forsker tolker informantens utsagn med bakgrunn i mine egne for-dommer, teoretiske antakelser osv., men også fordi informanten selv tolker sine egne

opplevelser og meninger før de formidles. Formidlingen skjer gjennom språket, og språket er i seg selv en fortolkning av «virkeligheten». For å skjønne hvordan det empiriske materialet forholder seg til sannheten og virkeligheten må vi altså ta fordommer, språk, kommunikasjon og fortolkning med i betraktningen. I tråd med definisjonen av samtalen som et *inter view* ser vi at min forståelseshorisont møter informantens forståelseshorisont. Det er ikke nødvendigvis noe negativt. Det er jo nettopp i dette møtet at den nye kunnskapen blir til. En annen forsker ville kanskje ha vektlagt andre utsagn og tolket ting annerledes hvis han eller hun ble presentert det samme empiriske materialet (for eksempel utskrift av intervjuene) og en redegjørelse for analyseprosedyrene, men ifølge Giorgi er ikke det av avgjørende betydning:

Det viktigste ved denne formen for forskning [er ikke] hvorvidt en annen posisjon kunne inntas i forhold til dataene [...] men hvorvidt en leser som inntar samme perspektiv som forskeren har uttrykt, også kan se det forskeren så, uansett om han er enig i dette eller ikke. (gjengitt i Kvale 1997:137)

Målet med analysen og tolkningen av intervjuene blir da å kunne fremvise *intersubjektivt* pålitelige resultater, noe jeg har forsøkt å oppnå ved til stadighet å gjøre meg selv bevisst på min egen forforståelse (i den grad det er mulig).

Jeg har brukt en tematisk tilnærming til analysen av intervjuene. Informantenes historier blir, som tidligere antydte, ikke anvendt i fire uavhengige casestudier, men analysen og fremstillingen kretser i stor grad rundt noen sentrale temaer som går igjen hos alle informantene. Oppgavens videre oppbygging vitner om dette.

# Kapittel 1:

## Sosialisering inn i musikkfeltet

I en oppgave om smaken og dens tillæring er det naturlig å begynne med å se på hvordan den tidlige sosialiseringen foregår. Hvordan smaken formes i oss fra ung alder. Jeg kan selvsagt ikke ta for meg de aller første leveår, da dette faller inn under forskningskategorier og metoder som oppgaven i liten grad berører (blant annet kognitiv psykologi). Jeg baserer meg på det informantene forteller – erindringer om de første musikalske møtene og opplevelsene de kan huske, og hvordan forholdet til musikk utviklet seg videre. Her snakker vi om en prosess som er interessant på flere måter: Informantene lærte seg å like bestemte typer musikk, samtidig som de begynte på utviklingen som skulle føre dem inn i en aktørfunksjon i musikkfeltet.

Dette kapittelet tar for seg begrepet sosialisering. Aller først vil jeg derfor gi en liten fremstilling av sosialiseringsteori. I kapittelets andre del vil jeg presentere hva de ulike informantene forteller om sine første år med musikken og sette dette i lys av ulike teoretiske retninger. Lise, eleven på musikklinjen på videregående, lever slik jeg ser det midt i den tidlige sosialiseringsteksten det er snakk om. Hun er i ferd med å finne sin plass som aktør i musikkfeltet, og av den grunn vil jeg derfor legge et ekstra stort fokus på henne i dette kapittelet.

## Teoretiske anskuelser

### Sosialisering – forming av smaken

De klassiske sosiologiske variablene som brukes når man diskuterer kultur- og musikkvaner er *alder*, *kjønn*, *klasse/sosial bakgrunn*, *hjemsted* og *etnisitet* (Lilliestam 2006:161ff). Disse ulike faktorene er ledd i det man i sosiologien oppsummerer med nøkkelbegrepet sosialisering. Sosialisering betegner «de måter og prosesser hvorved mennesket forvandles fra

biologisk vesen til samfunnsvesen» (Østerberg 1984:77). Sosialiseringens grunntanke er at mennesket ikke blir til et sosialt vesen av seg selv. Det er ikke slik at menneskebarnet begynner å snakke, tenke, føle og le «automatisk» på samme måte som det vokser rent legemlig. Utviklingen er avhengig av interaksjon med andre mennesker, av samfunnspåvirkningen, og slik vil barnets utvikling ta forskjellig retning avhengig av miljø og genetisk/biologisk potensial. Man skjelner mellom *primær* og *sekundær* sosialisering: «Den primære sosialisering betegner overgangen fra biologisk til sosialt vesen overhodet, mens den sekundære sosialisering gjelder tilegnelse og innøving av særlige ferdigheter innen et samfunn» (Ibid.). Den primære sosialiseringen foregår i familien, mens den sekundære sosialiseringens kilder først og fremst er lærerne i skolen, medier, jevnaldrende og ulike ledere for barn og unge (Frønes 1994:30). Det skilles også mellom *formell* og *uformell* sosialisering. Familiens primære sosialisering er hovedsakelig uformell, mens sosialiseringen i skolen er mer formell. Likevel består ikke sosialiseringen i skolen bare av den faglige kunnskapen man tilegner seg og som kan måles i karakterer og eksamensresultater – det undervises i tillegg i et såkalt «skjult pensum» (Østerberg 1984:79). Normer og verdier, kunnskap og egenskaper som gjør det mulig å fungere som individ i samfunnet *internaliseres* (dvs. gjøres til ens eget, antas som gyldig for en selv – mer om dette senere) hos enkeltmennesket gjennom hele oppveksten. Vi kan gå ut fra at det også vil være slik med smaken. Smakens bestanddeler må læres av noe eller noen før den internaliseres og regnes som ens egen.

Ivar Frønes skriver i sin bok *De likeverdige* (1994) om hvordan sosialiseringen er en prosess som også skjer gjennom kontakt med jevnaldrende. Frønes benekter ikke at skole og foreldre har stor innflytelse, men hevder at ens jevnaldrende innehar en spesiell posisjon og at det han kaller den horisontale barn–barn kontakten ikke har fått tilstrekkelig fokus i tidligere litteratur om sosialisering. Kort oppsummert sier Frønes at når utgangspunktet er forholdet mellom generasjonene, medfører det et syn på sosialisering som overføring av kultur, hvor barn er objekter som formes av de voksnes omgivelser. De voksne formidler og overfører kunnskap og kultur mens barnet lærer og tilpasser seg. Hvis utgangspunktet derimot er i forholdet barn imellom, blir *det handlende barnet* tydeligere. Barna lærer gjennom interaksjon med hverandre, gjennom å prøve og å feile, leke og krangle, gjennom å kjempe om posisjoner og status, og å diskutere hva som er rett og galt.

I litteraturen og teoriene om sosialisering er det hovedsakelig barnets og til dels

ungdommens utvikling og enkulturasjon som står i fokus. Denne tankegangen ser ut til å være mulig å anvende på opplevelser knyttet til musikksmak i tilsvarende perioder og faser i livet. Informantene forteller alle om hvordan foreldre hadde betydning for hvilken retning de tok med musikken i perioden vi løst kan definere som barneårene, både med tanke på lyttepreferanser og interesse for utøvelse av musikk. Dette stemmer godt overens med mange forskeres synspunkt: «stödet från föräldrarna [...] är [ofta] helt avgörande för att en ung människas intresse för musicerande ska utvecklas och blomma» (Lilliestam 2006:161). Dan Sundhordvik spilte cello fra han var 8 til 13 år, og som for så mange i denne aldersgruppen var dette helt eller delvis på initiativ fra hans mor. Senere skulle han oppdage Van Morrison i morens platesamling. Bjørn Klakegg fikk først pianoundervisning, men lærte etter hvert sine første grep på gitaren ved å bruke en sangbok med besifring som hans far hadde laget. Også Jan Tore Disen nevner tidlig «oppbacking» fra foreldre som en medvirkende faktor til at han utviklet seg med musikken – han fikk pianoopplæring fra han var 7 år gammel. Lise gikk i kor gjennom hele grunnskolen, i tillegg til å få privat sangundervisning. Her forteller hun om hvordan hennes far hadde stor påvirkning i en periode:

Da jeg var ca seks år var jeg veldig inne i klassisk musikk. Da var jeg veldig sånn «åhh, Mozart og Beethoven og Tsjajkovskij» og sånn. Og jeg hørte masse på det. Men det er også fordi pappa spiller masse klassisk, så da har jeg på en måte fått det litt fra han.

Informanten tolker her selv hvor influensen kom ifra. Det er på sett og vis naturlig for oss å forsøke å gi en forklaring på hvorfor vi hadde de interessene og preferansene vi hadde i barndommen. Vi antar nærmest automatisk at vi som barn ikke gjorde distinksjoner «av oss selv». Men på et eller annet tidspunkt blir det gjerne vanskeligere å se slike entydige sammenhenger i utforming av smak. Dette kan kanskje henge sammen med at foreldrenes posisjon som oppdragere og normbærende element i livet gradvis får mer og mer konkurranse. Vi innhenter mer og mer inntrykk fra den store verden rundt oss. Etter hvert kan foreldrenes smak nærmest bli irrelevant – smaken defineres uavhengig av (eller kanskje i opposisjon til) dem, og i tråd med Frønes kan vi si at venner og skolekameraters preferanser blir viktigere. «Fra og med tidlig ungdomsalder forstås de jevnaldrende som de dominerende signifikante andre, siden vi her står overfor frigjøringen fra familien og veien til voksenrollen» (Frønes 1994:48). I boken *The Social Psychology of Music* sier Zillman og Gan noe som underbygger Frønes påstand:

Conceptually, the impetus for seeking and joining a taste culture is usually linked to the adolescent maturation; specifically, to the transition from parental protection and guidance to self-determination and independence [...] Peers who, for whatever sound or trivial reason, are admired at this time define social attractants, and their preferred music is likely to become the affiliating party's choice. (i Hargreaves og North 1997:172)

Her blir ungdomstiden sett på som perioden der drivkraften for å oppsøke og delta i en smakskultur er ekstra sterk. Sterke personligheter og populære individer tillegges makt som trendskapere. Mye forskning vitner om dette, og som jeg vil vise i den videre analysen av empirien, finner jeg også liknende trekk i informantenes historier. Likevel tror jeg, i tråd med mine egne erfaringer og informantenes innspill, at smaksdialektikken ikke stopper her.

## En kontinuerlig prosess

Smaken utvikles også etter pubertet og ungdomstid, og det er denne kontinuerlige prosessen jeg først og fremst vil forsøke å belyse i masteroppgaven. Bjørn Klakegg forteller om hvordan han i 20-årene ikke lyttet til musikk som han liker kjempegodt i dag:

I gamle dager likte jeg ikke country. Ut ifra en definisjon som tilhørte mitt miljø, som da handlet om at country ikke var kult å like. Og det varte jo ganske lenge. Mens nå har jeg jo... Noe av det jeg liker aller mest å høre på er for eksempel Willie Nelson. Jeg kan ikke tenke meg en mer renskåren, «rett frem-sanger» enn han.

Smakspreferansene kan utvikle seg i uante retninger i en voksen person sitt liv. Bjørn forteller mye om hvordan musikermiljøene han har vært en del av har hatt koder for «rett oppfatning» av ulik musikk – sjangere så vel som instrumentale ferdigheter og uttrykk. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 3, men nå vil jeg nøye meg med å hevde at smaken har en tendens til å endre seg i takt med *det konvensjonelle* i miljøene man ferdes i, og at dette kommer sterkt til uttrykk hos aktører i musikkfeltet.

Jeg er ikke ute etter teoriene om barn og unges sosialisering i seg selv, men jeg mener de kan ha stor relevans for å forstå hvordan man tilegner seg en smak som man kaller ens egen i alle aldre. Hvordan passer sosialiseringsteori med forming av smak når man blir eldre? Kan ideen om jevnaldrende som den viktigste sosialiseringsinstitusjonen overføres til prosesser der musikksmak formes når man for eksempel er 25 eller 40 år? Følgende sitat er et utdrag av det som står å lese om sosialisering i *The Sage Dictionary of Sociology* (Bruce og Yearley 2006):

Although much sociological interest in socialisation is concerned with the development of the child, the process is also important, in a minor key, at various points in our lives. For example, as the classic *Boys in White: Student Culture in Medical School*, authored by Howard S. Becker, Blanche Geer, Everett C. Hughes and Anselm L. Strauss (1961) showed, becoming a doctor is not just a matter of acquiring technical knowledge; it also involves being socialised into the norms, values, attitudes and behaviour patterns expected of and by the profession. (Ibid.:286)

I likhet med den nevnte undersøkelsen tror jeg det å bli/være en aktør i musikkfeltet involverer mer enn teknisk/musikalsk kompetanse: man blir også her sosialisert inn i normene, verdiene, holdningene og oppførselsmønstrene som er forventet i og av profesjonen. Og disse momentene handler innen musikkfeltet mye om nettopp *smak*, i den forstand at det ikke er ett sett med fastlagte regler man som aktør må forholde seg til, men snarere ens egne preferanser i forhold til de normene, verdiene, holdningene og oppførselsmønstrene som skal være gjeldende. Men det gir ikke god mening å snakke om *jevnaldrende* i denne settingen. Etter hvert som man blir eldre forholder man seg ikke til en avgrenset gruppe personer av samme alder. Her har jeg derfor valgt å lese Frønes inn i en «ny» kontekst. Jevnaldrende erstattes med det åpne begrepet «noen», eller mer korrekt: «signifikante andre».

## Internalisering, eksternalisering og kompetanse

Internalisering er et begrep som er mest kjent fra Sigmund Freuds psykoanalyse. Internalisering handlet her om hvordan barnet omdanner påbud, normer og regler fra sine omgivelser til å bli en del av sin samvittighet. Sosiologiens bruk av begrepet er av en mer allmenn art – sosiale forhold gjøres til indre forhold (Frønes 1994:30; Østerberg 1984:78). En annen måte å si det på er at *kulturen* læres eller internaliseres. Hva menes så med sosiale forhold og kultur i denne sammenhengen? For bedre å kunne tydeliggjøre selve innholdet som læringen består av vil jeg ta i bruk et annet sentralt begrep i sosiologi og sosialiseringsteori: det *sosiokulturelle*. Det sosiokulturelle er et uttrykk for å se samfunnet og kulturen atskilt, men samtidig under ett: «Det sosiokulturelle er [...] helheten av den sosiale interaksjon og det kulturelle» (Østerberg 1984:76). Kulturen, menneskers tankevirksomhet, trenger synlige handlinger og materielle gjenstander for å kunne formidles fra ett menneske til et annet, og det er summen av tankene og formidlingen av dem som utgjør det sosiokulturelle – det man sosialiseres til å være en del av.

Internaliseringen kan ikke stå alene. Man utvikler seg ikke som sosialt individ kun ved

å bli «hjernevasket» til å følge samfunnets normer og ideer. Sosialisering prosessen omfatter også den utvikling som uttrykkes i begrepspar med internaliseringen, nemlig *eksternalisering*. Eksternalisering handler om at mennesket kommer i stand til å handle og tenke og influere verden omkring seg. Frønes sier at mens internalisering forstås som formingen av de ikke-reflekterte individer, er eksternalisering avhengig av en prosess av planlegging, fortolkning, refleksjon og kunnskap (1994:32). Og her har de jevnaldrende en sentral plass i sosialiseringen. Faktorene i den sosiokulturelle virkeligheten omdannes til egen tankevirksomhet, handling og *samhandling*, og bare slik kan samfunnet og kulturen utvikles og endres.

Eksternaliseringen med dens refleksjon og kunnskap skjer i ulik grad hos det enkelte individet avhengig av *kompetanse*. Kompetansebegrepet beskrives slik:

Sosialisering forstås som utvikling av kompetanse, det vil si kvalifisering. Evne til å møte aktuelle sosiale situasjoner, mestre språk og roller, forstå sosiale posisjoner og kulturelle signaler samt ha de grunnkvalifikasjoner arbeidet krever, vil alltid være sentrale dimensjoner i den allmenne kompetanse. Denne kompetanseform har vi kalt *basiskompetanse*. (Ibid.:61-62)

Begrepet basiskompetanse knytter sammen den individuelle utvikling og samfunnsutviklingen. Like fullt kan begrepet brukes innen spesifikke felt innen den sosiokulturelle virkelighet, for eksempel musikkfeltet. Hvis vi ser for oss at sitatet ovenfor handler spesifikt om musikkfeltet vil det fortsatt gi god mening:

Evne til å møte aktuelle sosiale situasjoner [øvelser, konserter, studioinnspilling etc.], mestre språk [f.eks. musikkfaglige uttrykk] og roller [hvem gjør hva når og hvorfor], forstå sosiale posisjoner [bl.a. hvem som har «cred», anseelse eller makt] og kulturelle signaler [f.eks. sjanger] samt ha de grunnkvalifikasjoner som arbeidet krever [musikalitet, grunnleggende musikkforståelse], vil alltid være sentrale dimensjoner i den allmenne [musikkfaglige] kompetanse. (Ibid. Mine innskudd)

Noen har antakelig større kompetanse enn andre når det gjelder omdanning av internaliseringens bestanddeler til handling. Likevel er kompetanseoppbygging en dynamisk prosess som følger oss livet igjennom. Pensjonisten som lærer SMS og internett er bare ett eksempel på dette. Kompetanse er slik sett noe man kan lære, men også noe man trenger for å lære. Kompetansebegrepet inkluderer evne til kritisk refleksjon, som forstås som evne til å utvikle nye løsninger og tankeformer. Kompetanse handler altså ikke bare om tilpasning, men også om endring og utvikling – egenskaper som har stor verdi i musikkfeltet. Som vi skal se senere er for eksempel verdier som kvalitet og autenticitet i høy grad forankret i en pågående musikalsk kompetansebygging.



Oppsummert kan vi si at sosialisering er å lære; av foreldre, av jevnaldrende, av signifikante andre. Sagt på en annen måte er sosialisering utvikling av kompetanse. I vår kontekst er kompetansen knyttet til kvalifikasjoner man trenger for å fungere som aktør i musikkfeltet. Og disse kvalifikasjonene går ut over det å kunne spille et instrument eller kunne lese og skrive noter. Hvor dyktig man er som musiker, arrangør eller produsent er i stor grad knyttet til hvor flink man er til å gjøre musikalske og estetiske valg – gjøre distinksjoner, gjøre seg opp en mening om hva som er god respektive dårlig smak. «Such decisions are both individual, a reflection of one's own talent [...] and social – only other people, other musicians, can legitimate your decisions» (Frith 1996:52). Disse evnene faller i stor grad inn under kategorien *taus kunnskap*. Den er ikke lært gjennom formell undervisning, men er snarere et resultat av en uformell form for sekundær sosialisering. Smaken er mer en følelse man innehar enn en artikulert og akkumulert kunnskap – smaken er et element i vår forforståelse av hvordan ting skal være. Man kan derfor kanskje kalle tillæring av smak for et «biprodukt» av utvikling av musikkfaglig kompetanse spesielt, og sosiokulturell kompetanse generelt. I lys av dette blir det interessant å se på ulike sosialiseringsprosesser som kan tenkes å være med på å forme smak.

## Hvordan lærer vi?

Et sentralt tema innen sosialiseringsteori er *hvordan* sosialiseringen foregår. Hvordan lærer vi? En nokså vanlig oppfatning er at læring er noe som skjer på skolebenken eller ved å lese i en bok – man blir fortalt med ord hva som er rett å gjøre og tenke. Denne snevre og behavioristiske forståelsen av læring holder ikke mål når det er «de måter og prosesser hvorved mennesket forvandles fra biologisk vesen til samfunnsvesen» (Østerberg 1984:77) og den primære og sekundære sosialisering det er snakk om. Det trengs et teoretisk grunnlag om hvordan sosialiseringen foregår for å kunne snakke om hvordan smaken læres. Frønes skiller ut tre typer sosial læring: Læring ved modeller, læring ved forsterkning og læring ved perspektivmøte og perspektivveksling (Frønes 1994:33-42). Jeg vil nå drøfte hvorvidt disse kan være relevante i vår kontekst.

Læring ved modeller går ut på læringen som skjer når man imiterer eller etterligner bestemte modeller. «Imitering knyttes til identifisering, ønsket om å ligne, og til avgrensede

modeller» (Ibid.:33). Foreldre eller andre personer som har stor betydning i ens liv kan være modeller hvis atferd man etterligner, og da som oftest ubevisst. Men imiteringen kan også være bevisst refleksjon som når man for eksempel etterligner helter eller idolars handlinger og væremåter. Vi finner også modeller i ulike medier. Det trenger ikke å være enkeltpersoner – holdninger og synspunkter som formidles gjennom media kan gi grobunn for modellimitering. Læring ved modeller gir ikke nødvendigvis utslag der og da, modellen kan lagres i minnet over lang tid og komme frem i bestemte situasjoner der etterligning vil være relevant (Ibid.). Det er kanskje for barns vedkommende at læring ved modeller er mest synlig, spesielt fordi det gjerne er en viss aldersforskjell mellom den som er modell og den som lærer. Likevel tror jeg læring ved modeller er en mulig innfallsvinkel til hvordan smak tilegnes i andre faser av livet. En modell kan være en person man har respekt for, og enten man vil det eller ikke har gjerne slike signifikante andre innflytelse på ens egne valg og tankemønstre. Dan Sundhordvik forteller om påvirkning han fikk på «Junioren», en ungdomsklubb i menigheten:

Der var det en gjeng fra Ytre Arna som var veldig kule og spilte i band og var litt større enn meg. De hørte på Petra og Stryper og sånn, egentlig mest Stryper og metal-ting. Og det må jeg jo si gav en direkte konsekvens at jeg også kjøpte en Stryperplate for første gang. Så likte jeg det veldig godt og kjøpte flere.

Her ser vi et eksempel på overføring av verdier mellom jevnaldrende, eller rettere sagt fra de litt eldre til de litt yngre. De litt eldre guttene på ungdomsklubben får innflytelse som forbilder. Bjørn Klakegg forteller om en opplevelse han hadde tilknyttet til det instrumentale uttrykket:

Jeg stod på Oslo Jazzhus, og så tenkte jeg: «oi, nå spilte jeg fint! Nesten litt sånn Pat Metheny-aktig!». Og jeg var veldig fornøyd. Det var helt nydelig for jeg syns jeg fikk til noe som var i hans verden, i hans dâm. Men etterpå så satte den hendelsen seg litt fast. Det var så tydelig at jeg tenkte det. Men så tenkte jeg at «fillern heller, er ikke det litt... at jeg blir fornøyd med meg selv når jeg identifiserer meg med en annen?» Så det ble en hendelse som gjorde at jeg alltid siden har vært litt bevisst på å ikke tråkke andres uttrykk for nære.

For Bjørn var gitarspillet til Pat Metheny en modell som var lagret i minnet og som han her ble bevisstgjort på, på godt og vondt. Å realisere denne modellen for andre på en scene gav en bekreftende, god følelse, samtidig som Bjørn erfarte at modellen på en måte «satte seg fast» og kunne stenge for hans videre musikalske utvikling. Frønes sier på lignende måte at modeller er noe man kan velge i overensstemmelse med hvem man ønsker å være. Modellen utøver innflytelse, og samtidig opptrer modellen som uttrykk for et valg, en handling

(Ibid.:34-35). Det bevisste valget av modeller kan således også være (og vil kanskje alltid til en viss grad være) kontrasterende – et signal om alt det andre man *ikke* vil være.

Læring ved forsterkning blir forklart med at «handlingsmønstre utsettes for negative, nøytrale eller positive sanksjoner, og derfor vil repeteres med ulik sannsynlighet» (Ibid.:35). Vi ser gjerne denne form for læring som en sentral metode i oppdragelsen: «Nei, du skal ikke slå andre! Fy!» sier vi til den lille gutten eller jenta på tre år. Handlingen får en negativ sanksjon (skjenn) fra foreldrene og vil derfor (forhåpentligvis) repeteres sjeldnere over tid. Læring ved forsterkning behøver ikke å være en passiv form for «ovenfra og ned»-læring. Sosiologen Bandura hevder at det aktive individet selv «velger» sine stimuli ved å oppsøke positive stimuli gjennom reflektert styring av sine handlingsvalg (Ibid.:35). Man oppsøker ting man behersker fra før. Slik kan for eksempel en gitarelev utvikle sine ferdigheter gjennom å foredle sine styrker: man får beskjed om at man gjør noe rett, fortsetter med det, og gjennom repetisjonen utvikles ferdighetene videre. Et annet eksempel, knyttet til flere aktører eller fellesskap, kan være forsterkning gjennom tilhørighet i en subkultur eller en subkulturell stil. Man får gjerne positiv respons når man kler og ter seg som «en del av gjengen», og responsen skaper en fellesskapsfølelse som man gjerne vil forsøke å beholde. Kompetanse er et viktig element også her. En kompetent aktør vil i følge Frønes utvikle bedre evner til å fortolke sosial respons enn en mindre kompetent aktør. «... positive signaler [kan] av den mindre kompetente aktør forstås som signaler knyttet til bestemte handlinger, mens den svært kompetente aktør oppfatter dem som positiv respons på sin evne til strategisk handling og planlegging» (Ibid.:36).

Den tredje typen sosial læring, læring ved perspektivmøte/veksling, er et uttrykk for at vi lærer ved å ta andres rolle, ved å se ting fra andres perspektiv. Rolleleker (f.eks. «mor, far og barn», eller «doktor og pasient») er et viktig element i barnas lek, og hjelper barna til å utvikle både sosiale evner og kulturell forståelse.

Gjennom leken ser man hvordan andre gjør i sine posisjoner eller roller, og man kan forestille seg hva man selv ville gjort i deres sted [...] Å ta den andres rolle betyr at man setter seg i den andres sted og gjennom dette drar slutninger om den andres opplevelser og erfaring, som igjen gir muligheter for å se på seg selv og egne handlinger med utgangspunkt i den andre. (Ibid.: 38)

Frønes sier at perspektivvekslingen må forstås som en sosial variant av *desentrering* (å ta et annet perspektiv enn sitt eget) (Ibid.). Det sosiale aspektet eller samhandlingen er en nøkkelegenskap i læring ved perspektivmøte eller perspektivveksling. Det er når ulike perspektiver møtes i samhandling at læringen skjer. Dette kan være i barnas lek, men

perspektivulikheter er viktig for eksempel i mekanismer for utvikling av evne til moralsk refleksjon også hos ungdom og unge voksne (Ibid.:39).

La meg prøve å komme med et eksempel knyttet til smak: Jeg har to bekjente, den ene liker å høre på West Coast musikk fra 70, 80- og 90-tallet (Toto, Airplay, Al Jarreau, Steely Dan, David Foster, Michael McDonald etc.), og den andre hører på et bredt spekter av gitarbasert rock og americana (bl.a. The White Stripes, Nirvana, Johnny Cash og Ryan Adams). Når disse to en sjelden gang treffes og begynner å diskutere musikk, er det to vidt forskjellige perspektiver og preferansekoder som braker i hop. Musikksmaken er rett og slett ikke forenelig, og de blir aldri «enige» (i den grad det er et mål). Kan perspektivulikheten i dette tilfellet medføre en form for læring? Frønes sier at mange undersøkelser understreker at «sammenhengen mellom utvikling av sosial kognisjon og sosial interaksjon er knyttet til i hvilken grad perspektivkonfliktene er nedfelt i den sosiale samhandling». Og videre: «det er ved at ulike perspektiv møtes direkte og oppleves at den kognitive utvikling drives fremover» (Ibid.). I tilfellet med mine to bekjente ovenfor vil jeg anta at de ikke får noe markant utbytte i form av kognitiv utvikling. Derimot vil jeg anta at de får et sterkere og mer reflektert forhold til sin egen musikksmak spesielt og musikksmak generelt ved å diskutere med motparten. Dette vil nødvendigvis ikke føre til at de blir mer åpne og tolerante i sin musikksmak – sjansen for at de til og med vil stå lengre fra hverandre enn de gjorde før er tilstede. Slike diskusjoner som kretser rundt spørsmål som har med kredibilitet, autenticitet og performativitet å gjøre, vil kunne sette deres respektive musikkforståelse og stilistiske grenseoppganger inn i et nytt lys. Vi kan i forlengelsen av dette eksempelet tenke oss at man utvikler sine evner til å distingvere ved å oppleve møter og samhandling (eller total kollisjon) mellom ulike smaksperspektiver. Frønes hevder, i mer generelle termer, at kompetanse for sosial perspektivtaking er «en forutsetning for kulturell og sosial forståelse, og for videreutvikling av slik forståelse». Og videre: «I et multikulturelt og komplekst samfunn blir disse evnene helt sentrale» (Ibid.:41). I vår kontekst kan vi da kanskje si at kompetanse for smaksperspektivtaking er en sentral evne i et komplekst kulturelt felt som musikkfeltet jo kan sies å være.

Så langt i dette kapittelet har vi sett på sosialiseringsteori og hvordan smak og preferanser for musikk kan læres. Det er nå tid for å vende oss til empirien og knytte teoriene om sosialisering opp mot det informantene har å fortelle.

## Musikalske erindringer

Jeg vil nå konsentrere meg om hva informantene viser oss av ulike perspektiver på smak og sette dette i lys av kapittelets overskrift: sosialisering inn i musikkfeltet. Det er dermed i all hovedsak ungdomstiden som nå vil være i fokus, og som sagt vil Lise være en sentral faktabudbringer siden hun befinner seg i denne perioden i livet. I oppgavens innledning sa jeg at jeg ikke ville behandle informantene som fire separate casestudier. Det holder jeg fast på. Intervjuet med Lise blir brukt som en slags inngangsport til den videre behandlingen av oppgavens problemstilling. Tematikk og relevante spørsmål som kommer opp i gjennomgangen av dette intervjuet vil jeg behandle komparativt med de andre informantenes bidrag.

### En begynnende interesse

Det er ikke alltid enkelt å erindre ting, hendelser og interesser som oppstod da du for eksempel var 10-12 år gammel. Kanskje du rett og slett husker feil. Kanskje vektlegger du helt andre ting enn det som faktisk var av betydning for deg den gang da. Tolkningen av eget levd liv blir som kjent preget av erfaringene man gjør seg underveis. Forståelseshorisonten er i endring. Likevel er det interessant å høre hvordan informantene tenker tilbake på, og vektlegger sin egen historie med musikken. Even Ruud bruker musikalske selvbiografier som utgangspunkt når han snakker om identitetsspørsmål knyttet til bruk av musikk i boken *Musikk og identitet* (1997). De skriftlige biografiene, der informantene har fått en oppgavebeskrivelse å forholde seg til, åpner for større refleksivitet og kontinuitet i fremstillingen av musikkens betydning enn det halvstrukturerte forskningsintervjuet gjør. Det å skulle snakke utfyllende om sine egne tanker om musikkens betydning i barne- og ungdomsårene «på direkten», er gjerne en stor utfordring og medfører kanskje også «ukorrekte» svar, i den forstand at informanten gjerne ville ha formulert seg annerledes eller vektlagt andre ting om hun/han hadde fått sjansen til å svare skriftlig i stedet. Dette er både på godt og vondt. Jeg tror intervjuformen kan få frem mange interessante elementer. Det er i samtale med andre vi uttrykker våre tanker om smak og musikk til vanlig, og slik sett gir

intervjuet også et innblikk i hvordan kommunikasjonen av musikalsk mening foregår. På generell basis kan vi si at det kvalitative forskningsintervjuet forsøker å forstå verden fra intervjupersonenes side, å få frem betydningen av informantens erfaringer, og å avdekke dens opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer (Kvale 1997:17).

Her følger en kort presentasjon av informanten i det første intervjuet. Lise er en 16 år gammel jente som går i første klasse på musikklinjen på en videregående skole. Hun har stor interesse for musikk, og kommer fra en familie med musikalske foreldre. Hun har blitt oppfordret til å drive med musikk, men ikke blitt presset. Hun har sunget i kor i 9 år og har i tillegg mottatt individuell sangundervisning. Det er også sang som er hovedinstrumentet hennes på musikklinjen. Etter å ha fullført videregående ser hun for seg at hun kanskje kommer til å søke videre musikkutdanning, men hun føler det er en «fight» mellom ønsket om å følge drømmene sine eller det å velge en trygg fremtid. En drøm er å lage og opptre i et show eller en slags revy med store innslag av musikk. Videre kan det nevnes at hun meldte seg på *Idol* høsten 2007, var med i de innledende rundene og fikk god respons fra dommerpanelet. Likevel er det ikke sikkert hun kommer til å tre inn i rollen som aktør i musikkfeltet i profesjonell betydning. Fremtiden med musikken er avhengig av hvor dyktig hun oppfattes å være i andres øyne (bl.a. i søknad på videre utdanning) og hvor sikker hun er på at det er musiker/sanger/revyartist hun vil bli (fremfor å få seg en «trygg» utdanning og jobb). Lise beskriver favorittmusikken sin som rock, eksemplifisert med bandene *Brides of Destruction*, *Motorhead* og *Backyard Babies*. Som nevnt tidligere forklarer hun at hun likte å høre på klassisk musikk i tidlig barneskolealder. Hun sier også at hun har vært innom perioder med forkjærlighet for sjangere og artister som Britney Spears, Christina Aguilera, «fløtepuspop» og moderne R&B. Den første CD-en hun kan huske hun anskaffet seg av egen fri vilje var *Hits for Kids* nr.1 da hun var seks eller sju år gammel. Hun har med andre ord vært innom litt av hvert. På spørsmål om det finnes musikk hun ikke liker, svarer hun:

Ja, jeg er absolutt ikke glad i trance og veldig sånn techno. Musikk som bare gjentar seg, gjentar seg og gjentar seg, og er veldig irriterende. Jeg blir ganske gal i hodet av det [latter].

Denne korte presentasjonen av informanten, og informasjonen om preferanser hun har hatt i ulike perioder i livet, er etter min mening nyttig å ha med seg i tolkningen av de videre utsagnene.

## Den første musikken

Jeg spurte Lise om hun hadde hatt noen store opplevelser vedrørende det å oppdage ny musikk, for eksempel første gang hun fikk høre en eller annen artist?

For et par år siden oppdaget jeg et amerikansk band som heter Brides of Destruction. Det er det ingen andre jeg har snakket med som har hørt om, så da ble det på en måte mitt band. Det har jeg et veldig sterkt forhold til nå, for det var veldig sånn: «dette er jo min type musikk!». Jeg har lett veldig mye, jeg har vinglet litt – jeg har likt alt fra fløtepuspop til R&B til alt mulig sånn, og så hørte jeg det [Brides of Destruction] og så bare: «åh, det er jo sånn jeg liker!»

Informanten gir her uttrykk for at hun følte hun endelig fant noe som var hennes, noe hun kunne ha et eierskapsforhold til. Det ligger en implisitt stolthet i det å kunne fortelle noen om et band som «ingen andre har hørt om». Det fremgår av intervjuet at bandet *Brides of Destruction* er langt viktigere for informantens identitetsforståelse nå enn Britney Spears og Christina Aguilera m.m., ikke bare av den åpenbare grunn at disse popstjernene var noe hun likte *før* og derav ikke like mye nå, men også fordi popstjernene er kjente og kanskje også kjære for de aller fleste, og dermed ikke eksklusive i den forstand. Mitt spørsmål om å oppdage musikk ble tolket dit hen at det gjaldt eksklusivitet, og at det fordret en skjellsettende opplevelse. Spears og Aguilera fylte ikke disse kriteriene for henne. En annen informant, Dan Sundhordvik, erindrer møtet med en plate av gitaristen Mads Eriksen:

Da jeg var 15 år fikk jeg det første ordentlige musikerkicket. For da hørte jeg på gitarheltplater hos en kompis. Så da fikk jeg den lysten til å begynne å spille. De platene hører jeg ikke så mye på lenger nå...

Denne musikken har i seg selv ingen stor verdi for Dan i dag (i betydningen god musikk som han lytter til), men den var en direkte årsak til at han begynte å spille gitar og har derfor en nostalgisk verdi. Det vil være vanskelig å påvise hvorvidt musikkstilen man «begynner» med fungerer som en indikasjon på eller retningslinje for smaken man vil få senere i livet. Antakelig vil det være umulig å finne noen logisk og rettlinjert rød tråd i et såpass mangfoldig, vekslende og abstrakt univers som musikksmak kan sies å være. Men jeg tror den første musikken som oftest vil få en særstilling i nostalgis tegn – som en minnebærer.<sup>7</sup> I

---

<sup>7</sup> Tellef Kvifte og Even Ruud er inne på dette temaet i artikkelen *Musikk – identitet – musikkformidling* (1987). De hevder at det kan tenkes at musikken vi likte i ungdomstiden for svært mange vil være retningsgivende for

artikkelen *Populærmusikk som minner, historieentreprise og klanglig resonans* (2005) påpeker Odd Skårberg at nostalgi alltid har vært et element i populærmusikken. Publikum mimrer til musikken fra tidligere tider, og nyutgivelser og samleplater med gamle band og artister er big business i platebransjen. Samtidig henter den nye musikken stadig elementer fra tidligere musikk. Denne bevegelsen ser ut til å følge et visst syklisk mønster. Det fordres en viss avstand til den gamle musikken før den kan gjenoppstå som minneaggregat. Med henblikk på plateselskaper som spesialiserer seg på nyutgivelser av eldre materiale, og de allmenne tendenser med resirkulering i bransjen, mener Skårberg å se at ca. 15 år er et egnet tidsrom for populærmusikalsk lagring før den historiske entreprise kan starte. Ungdomstidens musikk kan bringe de gode minnene fra en svunnen tid tilbake: «Musikken tilbyr ikke bare en åpning tilbake til fortiden, men til en fylt fortid hvor datidens utsiktsposter med deres stemninger, forsett og muligheter stilles til skue og møter oss som i en dagdrøm» (Ibid.:111). Disse minnene som musikken henter frem, gjør, i følge Even Ruud, «at vi får et bedre grep på hva som har vært subjektivt viktig for oss i livet». Og videre kan musikken og musikkvalget bli stående som «sentrale symboler for opplevd enhet og sammenheng i et mangfoldig liv» (1997:210). Kanskje musikken til Britney Spears og Christina Aguilera vil få tilsvarende verdi for Lise når hun ser tilbake på ungdomstidens musikk om 15–20 år? Eller muligens *Brides of Destruction* vil innta en liknende plass i hennes ungdomsnostalgi – det er umulig å vite. Selv tror hun at hun alltid vil like den musikken hun hører på nå (bredt kategorisert som rock) fordi den har røtter tilbake til 60- og 70-tallet.

Men pop og R&B, i hvert fall R&B og sånn, har kommet ganske sent, og det kan hende at det forsvinner igjen. Så jeg tror at rocken kommer til å fortsette og da kommer sikkert jeg til å fortsette å høre på det og utvikle meg ettersom rocken utvikler seg.

Kanskje hun i likhet med Bjørn Klakegg vil kunne snakke på følgende måte om sine første artist-/bandpreferanser om noen år:

Parallelt med dette her [begynnende gitarspilling] så hadde jeg begynt å høre på *Emerson, Lake and Palmer* og *Jethro Tull*. Det var ikke så mange band jeg likte – det var liksom de to.

---

senere musikkpreferanser. En konsekvens av dette kan være at «musikk ikke foretrekkes på grunn av sine iboende kvaliteter, men fordi den har instrumentell verdi med hensyn til å opprettholde eller tilbakekalle 'gode situasjoner'» (1987:8-9). Jeg sier meg enig i at musikk kan foretrekkes på grunn av instrumentell eller nostalgisk verdi, men som sagt mener jeg det vil være umulig å påvise innflytelsen ungdomstidens musikk vil ha for senere musikkpreferanser.



Jeg husker jeg sa til moren min en gang jeg spilte musikken litt høyt at «jeg kommer alltid hele livet til å synes at *Emerson, Lake and Palmer* er det fineste bandet i hele verden!» Ja, det holder jo for så vidt mål enda det. Hørte på det nå for ikke så lenge siden...

Bjørn viser her at en av hans første musikkpreferanser fortsatt oppleves som bra musikk. Det kan dog tenkes at han før dette hadde hatt preferanser som bevisst eller ubevisst har blitt utelatt i gjenfortellingen av den musikalske selvbiografien. En slik «selektiv hukommelse» er vanskelig å påvise eller avkrefte, men på generell basis vil jeg anta at tilbakeblikket på ens eget liv med musikken blir formet og endret med tiden.

### **Hvorfor Brides of Destruction?**

I lys av smakstematikken vil det være interessant å se på hvilke egenskaper Lise verdsetter i musikken hun liker.

– *Føler du at du kan sette fingeren på en spesiell ting ved Brides of Destruction som gjør at det tiltaler deg veldig?*

– Ja, fordi de spiller jo rock, men det er måten de spiller rock på, den er så veldig... de spiller så melodisk og med følelser som gjør at det på en måte ikke bare blir skrik og bråk. Det blir veldig fint å høre på. Selv om det er hard rock så er det veldig fint.

Egenskapene informanten verdsetter i Brides of Destruction sin musikk kan oppsummeres med at det er melodisk, at de spiller med følelser, og at det er fint selv om det er hard rock. Jeg vil ikke gå inn på noen analyse av bandets musikk for å se om informantens beskrivelser er adekvate – hvilke egenskaper man vektlegger i musikken er jo så individuelt – men det kan være interessant å merke seg hvordan informanten definerer musikken og avgrenser mot noe hun anser for å være «skrik og bråk». Hun henviser antageligvis med dette til stereotypiske oppfatninger av hardrock og ønsker å presisere sitt ståsted, sin smak, stil og identitet i forhold til disse. Dette kommer videre til uttrykk i svaret hun gir på følgende spørsmål:

– *Føler du at musikksmaken din gjenspeiles i personligheten din eller i klærne du går med eller i stilen din?*

– I tiende klasse så var jeg veldig sann «rock», og da gikk jeg rundt i svarte hettegensere med «rock n' roll» på ryggen og var skikkelig sann. Da følte jeg veldig at det gjenspeilet seg i hvert fall i klesstilen min. Personligheten min – jeg tror på en måte at det gjør det, men ikke på en slik måte at jeg er veldig brutal og bråkete eller veldig intens på den måten, men jeg... jeg vet ikke... Når jeg hører det så blir jeg veldig glad. Jeg føler liksom at, jeg vet ikke hvordan den følelsen er, men jeg kjenner at dette er liksom meg da.

Hun definerer ikke seg selv som en «rockerebell», men likevel er det et eller annet i rocken, i hennes forståelse av hva rock er, som tiltaler henne. Hva det er som fremkaller denne følelsen er det meget vanskelig å sette ord på. Her ser vi nok et eksempel på hvordan det talte ordet kan være en begrensning når man skal kommunisere om musikk.

Som nevnt ovenfor gav informanten uttrykk for en stolthet over å lytte til musikk som er mer eller mindre eksklusiv i forhold til hitlistene og kanskje også de aller fleste i nærmiljøet. Det er derfor interessant å vite litt om hvordan hun orienterer seg om denne musikken. Her kommer vi inn på noe som er sentralt i oppgavens problemstilling. Hvordan har denne informanten lært seg å like den musikken hun gjør?

– *Hvordan finner du frem til ny musikk?*

– Jeg snakker med venner som liker den samme musikksmaken som meg [...] Så spør jeg for eksempel om de kan anbefale noe, og så kjøper jeg gjerne det, det de anbefaler.

Lises svar er ikke på noen som helst slags måte oppsiktsvekkende. I denne alderen er venner en veldig viktig arena for sosial interaksjon, og denne interaksjonen er av avgjørende betydning for konstruksjonen av egen identitet. Svaret Lise gir kan også ses på som en variant av perspektivmøte/perspektivveksling. Gjennom å samtale med venner om hverandres musikksmak, gjerne supplert med lytteeksempler (at man spiller utdrag av musikk for hverandre for eksempel på iPoden), får man et innblikk i hvordan den andre tenker om musikken han eller hun anbefaler. Simon Frith beskriver i det følgende sitatet hvordan denne prosessen fungerer:

Pop judgment is a double process: our critical task, as fans, is first to get people to listen to the right things (hence all the references to other groups and sounds), and only then to persuade them to like them [...] Popular cultural arguments, in other words, are not about likes and dislikes as such, but about ways of listening, about ways of hearing, about ways of being. (1996:8)

Man lærer seg å fokusere på de samme elementene – lytte på de samme tingene ved musikken som den andre har gjort – og ofte blir disse preferansene/kodene overført. Informanten sier at hun i det siste har møtt en del folk som liker det samme som henne på skolen, og det er kanskje disse hun har i tankene når hun sier hun snakker med venner for å finne frem til ny musikk. Bjørn Klakegg forteller om hvordan han som tenåring fikk øynene opp for progrock:

Det var gjennom en kompis som het Roger som hadde en kjempesamling av engelsk musikk; *King Crimson*, alt mulig. Roger er ikke en utpreget musikalsk fyr, men han hadde en solid musikksmak. Zappa hørte han også på, *Gentle Giant*, ting som jeg i etterkant har skjønt at er

mye kulere enn jeg trodde da. Men han likte best *Yes*, og jeg likte *Emerson, Lake and Palmer*. [...] Der var det noen fine melodiske sanger som på en måte bare falt meg inn å like.

Vennen til Bjørn fungerte her som en slags inngangsport til en viss type sjanger. Og innen den sjangeren fant Bjørn EL&P. Nå kan det virke som om EL&P er et meget sentralt tema i Bjørns musikalske selvbiografi, noe det ikke nødvendigvis er. Han forteller om mange andre preferanser og influenser opp igjennom ungdomsårene. Disse eksemplene er imidlertid godt egnet for å vise hvordan venner (jevnaldrende) påvirker hverandre. Det trenger ikke alltid være en direkte (årsak–konsekvens) form for påvirkning, men man blir gjerne presentert for noe som er med på å utvide horisonten i en eller annen retning.

### **Markedsaktørers og mediers makt**

Selv om jeg i innledningen avgrenset oppgaven mot å handle om hvordan «noe», altså medier og markedskrefter, påvirker smak, vil jeg ta med noen konkrete temaer i denne fremstillingen. Dette utgjør ikke noe hovedfokus i oppgaven, men jeg tror likevel det behøver å bli nevnt for å sette sosialiseringen inn i et samfunnsperspektiv. Butikkjeden Platekompaniet og til dels andre utsalgssteder for musikk er, slik jeg ser det, en mulig faktor som kan være med på å forme unge menneskers kjøps- og lyttevaner og dermed også musikksmaken. Gjennom å selge utvalgte titler billig har Platekompaniet blitt en stor suksess og en dominerende markedsaktør for salg av musikk og film. Utvalget er forholdsvis begrenset i omfang og ser ut til å hovedsakelig gjelde internasjonale bestselgere og norske utgivelser som har fått stor medieomtale. Disse titlene kan selges billig fordi det ikke innebærer noen risiko for butikkjeden å kjøpe inn store kvantum. Billig og bra musikk når ut til et stort smakssegment, ikke minst gjennom offensiv markedsføring og store og sentrale salgssteder. Jeg lurte derfor på om Lise pleide å sjekke ut anbefalte plater på Platekompaniet eller andre utsalgssteder:

Det hender, men det er ikke ofte jeg kjøper det. Jeg er vel kanskje den personen som ikke hører på absolutt alt det som er anbefalt, det som alle liker liksom. Jeg går på en måte litt min egen vei når det gjelder musikksmaken min. [...] Jeg er ikke den som går etter det som står øverst på nyhetslisten og som får sekser på terningen i det og det bladet og sånne ting. Jeg hører på det, men det er ofte jeg ikke syns det er så bra.

Lise er ikke det beste eksempelet på den lettpåvirkelige platekjøper, men likevel viser svaret hennes at hun er klar over at påvirkningskraften er til stede. Hun nevner anmeldelser i blader som en kilde til informasjon og hun sier også at hun sjekker ut ting, men at hun som oftest ikke kjøper musikken det gjelder. Venner med felles musikksmak har altså en viktigere posisjon. En mulig grunn til dette er hennes uttrykte ønske om å høre på annerledes musikk. Hun vil være alternativ i sin musikksmak. Den anbefalte musikken på Platekompaniet og musikk med bra anmeldelser i blader er kanskje for *mainstream* for henne? Dette kan også henge sammen med et annet meget sentralt emne i enhver fremstilling som berører ved temaet ungdom og musikkonsumpsjon, nemlig kjøp versus illegal kopiering og nedlasting:

Jeg laster ganske mye ned og kopierer CD-er av andre, så jeg kjøper ikke så ofte CD-er når jeg vet at andre har noe som jeg kan laste inn på PC-en min. Men når jeg først kjøper CD-er så hører jeg mye på det og.

Hvorvidt butikker som Platekompaniet har stor innflytelse kan altså overskygges i en setting der man laster ned fremfor å kjøpe musikk. Likevel må vi anta at de store musikkjedene har stor makt når det gjelder å sette agendaen for hva som er de siste viktige nye utgivelsene, og samtidig hva som er verdt å ha i platesamlingen av «slagere» fra 1960-tallet frem til vår tid. Hitlistene og albumlistene i landet er basert på salg, og av dette salget er det kjeder som Platekompaniet og Free Record Shop som står for mesteparten. I en artikkel i Aftenposten 07.02.2006 kunne vi lese:

I fjor [2005] hadde Platekompaniet en samlet omsetning i underkant av 600 millioner kroner og viser at de fortsatt er en meget viktig og toneangivende aktør når det gjelder hva vi kjøper av musikk. Deres grunnleggende idé er at et bredt utvalg til rimelige priser, stadige kampanjer og salgstilbud, faktisk påvirker platekjøperne i stor grad.  
(URL:[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/musikk/article1216266.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/musikk/article1216266.ece))

Artikkelen var en kåring av de mest innflytelsesrike aktørene i norsk musikkbransje i 2005. Aftenposten har gjennomført slike kåringer flere år på rad, og jeg har observert at grunnleggerne og eierne av Platekompaniet har fått topplasseringer de siste årene. Men siden slike journalistiske analyser av ulike aktørers påvirkningskraft i all hovedsak kan sies å være antakelser, vil jeg ikke gå nærmere inn på dette.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Jeg utelukker ikke at den aktuelle kåringen har brukt selskapets reelle verdiøkning som kriterium, men jeg har ikke undersøkt om så er tilfelle.

Videre lurte jeg på om radio og TV var viktige kilder for lytting til musikk. Lise svarer:

Ja, jeg ser mye på MTV for å holde meg oppdatert, men det er ikke så veldig ofte at jeg ser et band og tenker «åh, det vil jeg høre mer av», og går og kjøper platen. Men jeg holder meg oppdatert da, så det er bra [latter].

Det å holde seg oppdatert på hva som rører seg i musikkverdenen er en egenskap denne informanten ønsker å ivareta. Slik er det nok for mange ungdommer, men som elev på en musikklinje blir gjerne kunnskap om hva som skjer på populærmusikkfeltet ekstra viktig i den daglige sosiale og faglige diskursen om musikk.<sup>9</sup> Dan Sundhordvik forteller også om hvordan han som tenåring så mye på MTV (han ser fremdeles mye på MTV den dag i dag). Her fikk han innblikk i det han kaller «artistbiten» eller «idolbiten» av musikklivet. Som musikkinteressert er det å holde seg oppdatert en dyd. Vi kan se på det som å bygge opp populærkulturell kapital, og som et ledd i utviklingen og opprettholdelsen av musikkfaglig kompetanse. Tidligere i dette kapitlet har jeg sagt at man kan kalle tillæring av smak for et biprodukt av utvikling av musikkfaglig kompetanse spesielt, og sosiokulturell kompetanse generelt. Gjennom å holde seg oppdatert på hva som beveger seg i populærmusikkfeltet får man konstant trening i det å gjøre smaksdistinksjoner.

Det kan virke som om informantene bruker media og markedsaktører først og fremst for å holde seg oppdatert, snarere enn som en kilde til smak. Jan Tore Disen underbygger også dette når han forteller at han av og til pleier å gå innom en musikkforretning for å få en oppdatering på «det nyeste nye»:

«Hei, jeg liker sånn og sånn sjangre. Hvilke fem plater burde jeg høre på nå?» For de vil jo være spesialister på hva som er det siste.

En slik bruk av media og markedsaktører vil antakeligvis ikke være vanskelig å innrømme for noen av oss. Men det som kan være vanskeligere å vedgå, er at media og markedsaktører faktisk kan forme vår smak, og som vi skal se i neste kapittel, derav også vår identitet. Jeg tror vi har lett for å tenke at vi selv har full kontroll over våre handlingsvalg, og at reklame og presentasjon av produkter kun er et redskap som gir oss oversikt over et tilbud – hva vi velger

---

<sup>9</sup> Dette er kanskje et argument for å kategorisere Lise som en viter. (Mer om kategorisering av aktører i kapittel 3.)

å gjøre og like er det vi selv som kontrollerer. Slik er det nok med mange av oss, også når det gjelder andre produkter enn musikk. De færreste av oss vil vel si at reklamen på TV er en direkte årsak til at vi oppfører oss og bruker pengene våre slik vi gjør. Likevel er det en kjensgjerning at markedsføring og PR kan knyttes direkte opp mot salgstall. Gjennom ulike medier holder vi oss oppdatert på hva som finnes der ute, men i denne kunnskapen blir også våre handlinger og preferanser preget.

## Lyttevaner

Jeg har valgt å stille en del spørsmål om lyttevaner. Lyttevaner er på sett og vis noe man kan kalle for bruksaspektet ved musikksmaken. Sett fra en side er musikksmak nettopp det man liker av musikk, og det henger gjerne sammen med hvilke band og artister man liker å høre på. Men en beskrivelse av ens egen musikksmak er jo ikke nødvendigvis bare sentrert rundt hva man liker og lytter til for tiden. Et tidslinjeaspekt kommer til syne. Hvis jeg sier at jeg liker *Bo Kaspers Orkester* og er fan av dem, så betyr jo ikke det at jeg hører på Bo Kaspers CD-er dag etter dag. Det kan til og med ha gått et år eller to siden sist jeg satte en slik CD i spilleren. Forkjærligheten for spesifikke band og artister går i bølgedaler, og det kan vi kanskje være takknemlige for. For å ta en liten sammenligning: jeg elsker mors kjøttkaker i brun saus, men hadde jeg spist dette til middag hver dag over lengre tid hadde jeg til slutt gått lei. Derfor behøver jeg å spise fiskeboller i hvit saus, kjøttdeig og spagetti, pannekaker med blåbærsyltetøy og en hel haug med Grandiosa for at mors herlige delikatesser fortsatt skal beholde sin status. Keith Negus sier: «People listen across the spectrum of genre categories, and very few individuals identify themselves as interested only in one kind of music» (1996:30). Slik sett vil det være vanskelig å gi beskrivelser av ens egen og andre menneskers sin musikksmak i form av formaterte kategorier.<sup>10</sup> Det er ikke alltid man lytter så veldig mye til musikk heller, selv om man regner seg for å være aldri så musikkinteressert. Ber man informanter beskrive sin egen musikksmak vil svarene derfor være preget av hva man *ønsker* å fortelle. Beskrivelsen av smaken er altså ikke først og fremst knyttet til hva man til enhver

---

<sup>10</sup> Musikkpreferansenes omskiftelighet er også en av grunnene til at jeg ikke gjør noe stort poeng ut av å kategorisere informantenes smak i oppgaven.

tid lytter til, selv om dette vil være med på å prege svaret på et eventuelt spørsmål, men hva man ønsker å identifisere seg med, kanskje spesielt i en setting der informantene blir utspurt av en musikkstudent, og der formålet med intervjuet implisitt er en analyse av utsagn om smak. Lyttevanene til musikklinjeeleven kan belyse noen av disse problemstillingene:

– *Hvor ofte lytter du til musikk?*

– Jeg lytter til musikk absolutt hver dag. Hele tiden liksom: når jeg gjør lekser, hvis jeg er på dataen, på rommet mitt... Jeg hører på musikk hele tiden, det er en veldig stor del av livet mitt.

Med et så stort «forbruk» av musikk som beskrives her vil jeg anta at repertoaret det lyttes til er i stadig utvikling og fornying. Spekteret er antageligvis større enn de få eksemplene informanten nevner i intervjuet. Når Dan Sundhordvik skal svare på spørsmålet om hva slags musikk han liker i dag, nevner han ikke band og artister med navn.

Det er nok i skjæringspunktet mellom kommersiell pop og indie-pop eller alternativ rock og pop. Det er egentlig alt innen rock og pop på en måte. Men det er ganske marginalt når det kommer ut på jazz. Og klassisk hører jeg bare på en sjelden gang for curiositeten sin del... Låtbasert pop og rock – det er kanskje enklest å si.

Dette kan henge sammen med at han har opparbeidet seg en så stor platesamling og sjangerforståelse over de siste 15-20 årene at han ikke vil trekke frem det som står i CD-spillere akkurat for øyeblikket. Han forteller også om hvordan han i det siste har lyttet gjennom store mengder musikk mens han har holdt på med andre ting hjemme i leiligheten, og at han har med seg hele backkatalogen på mp3-spiller når han er ute på lengre kjøreturer i bilen. Hva han lytter til er dermed nokså relativt fra dag til dag.

Jan Tore Disen sier han lytter lite på musikk på fritiden. Grunnen til det er knyttet opp mot den rollen han har som musikkprodusent. I følge Jan Tore sies det nemlig at musikkprodusenter har de dårligste platesamlingene i verden. Det er fordi man i dette yrket ofte bruker store deler av dagen på å konsentrere seg om små nyanser og musikalske strukturer i en låt eller en produksjon, og da vil ikke det å lytte på annen musikk i fritiden nødvendigvis være revitaliserende. Kanskje man da heller trenger å ta seg fri fra musikalske inntrykk? Her ser vi hvordan rollen som aktør i musikkfeltet kan være hemmende for bruken av musikk på privat basis.

Lyttevaner kan kalles bruksaspektet av musikksmaken, men samtidig er det altså tvilsomt om man kan finne frem til smakens substans ved å oppsummere dens objektive

bestanddeler (altså platesamlingen). Likevel er det nettopp det vi ofte ender opp med å gjøre når vi en gang i blant blir spurt spørsmålet «hva slags musikk liker du da?». Vi tar da ofte utgangspunkt i noen knagger – det vi lytter på for tiden, og det vi har lyttet mye på før. Henvisninger til platesamlingen kan således fungere som en utfyllende forklaring, en presisering av smaken som går ut over sjangerhenvisninger: «Jeg liker jazz, spesielt tidlig modaljazz og Miles Davis». Slike beskrivelser forteller oss egentlig ikke noe om *hva* det er vi liker i musikken, *hva* det er vi liker at musikken gir oss. I et sosialiseringsperspektiv blir lyttevaner interessant i forhold til hvor mye man lytter, og i hvilke situasjoner lyttingen forekommer. Når man lytter sammen med andre mennesker, kan man gjensidig påvirke hverandre ved å uttrykke hvilke elementer i musikken man synes er bra eller dårlig. Hvem har ikke opplevd noe lignende: «hør nå, det er så utrolig deilig når trommegrooven kommer inn på andre vers!», eller «denne akkordprogresjonen er så uventet, og det er noe av det som gjør Bach til en genial komponist!»<sup>11</sup>. I slike tilfeller blir vi antakelig påvirket av den andre sin forståelse – i det minste blir vi gjort oppmerksom på at det eksisterer mange tolkninger av hva som utgjør musikkens kvalitet.

## **Inn i musikkfeltet**

Hvordan kan vi så se det informantene har å fortelle i lys av sosialiseringen mot en posisjon som aktør i musikkfeltet? Den viktigste lærdommen man gjør seg er jo gjerne knyttet til instrumentet man spiller – til musisering. Vi har sett at alle informantene begynte å synge eller spille et instrument forholdsvis tidlig, på initiativ fra foreldrene. Videre har jeg fokusert mer på musikksmaken, på musikk informantene liker eller har likt å lytte til. Dette har jeg gjort fordi smak og musisering henger sammen. Stilpreferanser har sannsynligvis noe å si for hva slags musiker/produsent/arrangør man blir i en populærmusikalsk kontekst.

Læringsinstitusjoner for musikk skiller gjerne mellom klassisk og rytmisk skoleing. I den rytmiske tradisjonen er ikke fokuset like mye på repertoar, interpretasjon og teknisk vanskelighetsgrad som det er i den klassiske instrumentalopplæringen. Man lærer heller et sett

---

<sup>11</sup> Disse to fiktive utsagnene fordrer en viss musikkfaglig kompetanse for å sies og forstås, men jeg tror mennesker uten noen som helst form for musikalsk bakgrunn kommenter musikk på tilsvarende måter.



med grunnleggende verktøy (teknikk, akkorder, skalaer osv.), og knytter det opp mot sjangerkonvensjoner. Å spille bluesgitar er ikke helt det samme som å spille jazzgitar eller countrygitar. Bjørn Klakegg begynte med å høre på *Emerson, Lake and Palmer*, men forteller at han etter hvert i tenårene lyttet mye på Wes Montgomery, Gary Burton, Keith Jarrett og Pat Metheny. Jeg antar at det er gjennom interessen for denne musikken at Bjørn utviklet seg til å bli den musikeren han er i dag. Den muliggjorde at han kunne gå på jazzlinja ved Trøndelag musikkonservatorium (uten interesse for jazzmusikk ville det vel heller ikke ha vært aktuelt å gå der), og videre har han blitt en av de mest anerkjente jazzmusikerne i landet. Spørsmålet som melder seg er om interessen for jazz ble lært? Det er vanskelig å gi noe entydig svar på dette, men Bjørn nevner selv en mulig påvirkning: platesamlingen til storebroren Rune. Rune Klakegg er også en anerkjent jazzmusiker (pianist), og har dermed kanskje vært et forbilde for Bjørn også i valg av utdanning og yrke.

Dan Sundhordvik sitt møte med «gitarheltemusikk» som 15-åring gav ham et musikerkick som gjorde at han begynte å spille og øve på gitar. Videre fortsatte han «utdannelsen» mot å bli musiker og låtskriver blant annet ved å ha musikk som studieretningsfag på videregående skole (en prøveordning som gjorde at man kunne få musikkfag som valgfag på vanlig allmennfaglig linje). Dan beskriver faget som en relativt tragisk affære:

- Vi fikk ikke den pedagogiske drahjelpen vi trengte. Læreren var ikke så bra... Og det vi lærte der var mest musikkteori, hørelære og klassisk musikkhistorie.
- *Føler du at du har fått noe utbytte av det i ettertid? For eksempel hørelæreundervisningen?*
- Ja, hørelæren har helt sikkert hatt en innvirkning, absolutt. Men rent dannelse musikalsk tror jeg det var fint lite å hente. Da var det på en måte mer felles interesse blant vi som gikk der, hva slags musikk vi hørte på og hva vi likte å spille.

Dan knytter i liten grad sin utvikling av kompetanse som musiker opp mot læringsinstitusjoner. Han legger større vekt på dannelse<sup>12</sup> og det autodidakte (det selvlærte), noe som kanskje er typisk for mange aktører som virker i en pop/rock kontekst. Det finnes få skoler her i landet hvor man kan få en musikkutdannelse med fordypning i pop og rock, og

---

<sup>12</sup> Bruken av begrepet *dannelse* i denne konteksten er interessant. Dannelse har jo tradisjonelt sett blitt brukt som en betegnelse for hvordan det enkelte individ skulle sosialiseres til en borgerlig væremåte, med vekt på såkalte høykulturelle ytringer. Ikke minst innen musikk vil jo kjennskap til klassisk musikkhistorie med Bach, Mozart og Beethoven i spissen stå sentralt i et slikt dannelsesperspektiv. Det er mulig å se undervisningen Dan fikk som en del av en slik musikalsk dannelse, men han opplevde altså at faget ikke hadde relevans for det kulturelle felt han var interessert i, nærmere bestemt populærmusikken.

det er ikke nødvendigvis kompetanse i musikkteori og mest mulig «oversikt» på hovedinstrumentet som er de viktigste egenskapene en pop-/rockmusiker bør inneha. Dette henger sammen med et syn der det å være skolert og «flink» på instrumentet kan overskygge det musikalske uttrykket (mer om dette i kapittel 2 og 3).

Som jeg har nevnt flere ganger, befinner Lise seg fortsatt i prosessen med å utdannes og sosialiseres inn i musikkfeltet. Hun treffer musikkinteresserte jevnaldrende på skolen hver eneste dag og mottar i tillegg en mengde musikkfaglig undervisning. I fritiden synger hun i et band sammen med noen kompiser fra skolen, og i lys av det Dan forteller, er det kanskje her, i miljøet som oppstår utenfor eller parallelt med skolesituasjonen, at hun vil lære mest. I tillegg får gjerne opplæringen på hovedinstrumentet en særstilling i utvikling av musikalsk kompetanse:

– *Kan du beskrive forholdet til sanglæreren din? Føler du at du får mye ut av undervisningen?*

– Jeg føler jeg får veldig mye ut av undervisningen. Læreren min er en veldig spirituell person. Hun gir meg slike råd som jeg ikke har hørt før, som er veldig alternative, men likevel så hjelper det veldig. Hun er veldig hyggelig og vi har et godt arbeidsforhold egentlig, så hun lærer meg mye.

– *Så det er ikke bare teknikk og sånne typer ting. Det er litt mer?*

– Det er litt mer ja [latter].

Grunnen til at jeg spurte informanten disse spørsmålene er at instrumentalundervisningen kan tenkes å være med på å bevisstgjøre eleven om andre sider ved musiseringen enn kun den tekniske og «håndverksmessige» biten. Som instrumentalist begynner man på et eller annet tidspunkt å gjøre seg tanker om hvem man vil være og hva slags uttrykk man vil formidle i utøvelsen av instrumentet. Dette har å gjøre med smak. For Lise, og andre i hennes generasjon som driver med musikk, er denne pragmatiske siden ved musiseringen kanskje en selvfølge. TV-konseptet *Idol*, med Jan Fredrik Karlsen og andre dommere sine bedømmelser av deltakernes prestasjoner, har antakelig bevisstgjort unge musikanter om at man bør ha et personlig uttrykk: Man skal «levere», «ha noe å melde», være troverdig osv. Denne tause eller uformelle siden ved musikaliteten utvikles, slik jeg ser det, i forhold til musikken man liker og sjangerkonteksten man befinner seg i. Slik sett trenger man kanskje ikke en hovedinstrumentlærer for å oppdage ens eget uttrykk – det er Dan et eksempel på – men

kanskje læreren kan hjelpe eleven til å bevisstgjøre seg om *egne* tankeganger?<sup>13</sup>

Jan Tore Disen fikk som 13–14-åring øynene opp for musikkteknologi. Dette er som han selv sier en av grunnene til at han kan kalle seg musikkprodusent i dag. Tidligere hadde han mottatt undervisning i klassisk piano og tverrfløyte, men i en alder av 14 år valgte han å slutte med pianoundervisning og heller få undervisning i synth- og studiobruk hos en lokal musikkprodusent. Han begynte da å betale for undervisningen selv, noe han mener ansvarliggjorde han på en slik måte at han måtte ta konsekvensen av sine handlinger og prøve å få mest mulig ut av undervisningen han betalte for. Jan Tore forteller at prosessen frem mot å bli en musikkprodusent har vært lang:

Jeg kalte meg først produsent etter at andre omtalte meg som en produsent. Til å begynne med så var jeg en person som spilte inn materialet til andre, og hjalp til å bearbeide det ut ifra den smaken jeg hadde. Jeg begynte med det veldig tidlig, så jeg hadde tidlig en god teknisk kunnskap som kvalifiserte meg til å kunne betjene utstyret. [...] Og så syns jeg det var spennende å eie utstyret selv, slik som mange gjør nå, altså datamaskiner og slike ting. Og så begynte en del mennesker som da hadde lyst å få lydfestet sine ting, å ønske å få litt hjelp til det. [...] Etter hvert så kvalifiserer en kanskje egne meninger igjennom det at andre folk opplever at de har en verdi.

Jan Tore viser oss her at veien frem til en posisjon som aktør i musikkfeltet kan være en lang prosess som ikke bare skjer på enerom (for eksempel på øverommet). Han kalte seg først produsent etter at andre omtalte han som det, og har opplevd at hans egne meninger, og derav også ferdigheter som aktør, blir kvalifisert igjennom andre menneskers anerkjennelse. I lys av dette kan vi si at utviklingen av kompetansen som skal til for å fungere som aktør i musikkfeltet er avhengig av interaksjon med andre mennesker og aktører. Man må bli anerkjent av noen andre enn seg selv for å lykkes, og denne anerkjennelsen kan kun skapes i samspillet med ens omgivelser. Dette kan vi igjen se på som sosialisering, der det musikalske fellesskapet utgjør en sosialiseringsinstans.

---

<sup>13</sup> Vi skal se mer på utviklingen av eget musikalsk uttrykk i kapittel 3. Særegenhet, bl.a. i spillestil, blir av informantene definert som en sentral og viktig egenskap som man behøver som aktør i musikkfeltet.

## Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett på hvordan sosialiseringsteori kan brukes som utgangspunkt for å snakke om tillæring av smak i barne- og ungdomstid spesielt, men også videre i livets løp. De likeverdige / signifikante andre blir i en slik forståelse tillagt stor betydning vedrørende påvirkningskraft og overføring av kunnskap. Vi har sett på ulike teoretiske modeller for hvordan læringen foregår og prøvd å benytte disse opp mot empirien og informantenes bidrag. Videre har vi analysert informantenes svar på spørsmål som i særlig grad berører startfasen av livet med musikken, og den videre sosialiseringen inn i musikkfeltet – en prosess vi vil fortsette med i de to påfølgende kapitlene. Jeg har vist at sosialisering, forstått som utvikling av kompetanse, i lys av musikkfeltets rammer, innebærer noe mer enn at aktørene utvikler musikkfaglige evner (gehør, kjennskap til noter, instrumentale ferdigheter osv.). Det fordrer også her en såkalt uformell læring som kvalifiserer aktørene til å gjøre distinksjoner om hva som er bra eller dårlig, fint eller stygt, i et musikkfelt forstått som fellesskap og samfunn. Sosialiseringens tilknytning til fellesskapet handler både om at man lærer og blir formet av ens omgivelser, og at kvalifiseringen av egne evner og meninger skjer i kraft av andres anerkjennelse. Kompetansen man innehar blir så nedfelt som en del av ens egen identitet og selvforståelse som aktør. Dette skal vi se videre på i det kommende kapitlet.

## Kapittel 2:

# Smak og identitet

Det andre kapittelet skal handle om det jeg kaller *aktørenes personlige smak* eller *identitetssmak*. Hvordan aktørene forholder seg til musikk og smak i hverdagslivet, mer eller mindre uavhengig av den profesjonen (posisjonen i musikkfeltet) de innehar. Der vi i det første kapitlet fokuserte på aktørenes *fortid* og hvordan smaken blir lært gjennom sosialisering vil vi nå fokusere på aktørenes *nåtid*, og hvordan allmenn smaksproblematikk kommer til uttrykk. Målet er å belyse noen utvalgte allmenne smaksprosesser med utgangspunkt i empiri og ulike teoretiske perspektiv. Informantene vil fortsatt være viktige i fremstillingen. De er aktører i musikkfeltet, men samtidig er de bare vanlige mennesker som er opptatt av vanlige ting. De fungerer her som budbringere for allmenne tendenser, og de smaksrelaterte problemstillingene som er aktuelle/viktige for de ulike informantene vil i stor grad styre behandlingen av temaet. Samtidig vil vi fortsette å se smakstematikk i lys av sosialisering og læring – smaken er fortsatt under påvirkning og utvikling. Jeg har valgt å dele også dette kapittelet i to deler. Den første er en teoretisk fremstilling av noen sentrale begreper og diskurser<sup>14</sup> knyttet til allmenn smaksproblematikk, mens den andre delen tar for seg de ulike tendensene informantene viser i forhold til diskursene.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Med utgangspunkt i Berkaak og Frønes vil jeg definere begrepet diskurs som «meningsytring og utfoldelse og utveksling av kulturuttrykk på bestemte felter over tid» (2005:91).

<sup>15</sup> Dette er ikke å forstå som en deduktiv tilnærming til forholdet mellom teori og empiri, der tolkningen går ut fra en generell regel som forklarer informantenes tanker og handlinger. Jeg anvender snarere en abduktiv innfallsvinkel, der teori og empiri utgjør et vekselsforhold (for mer, se Alvesson og Skoldberg 1994:41ff).

# Teori

## «The essence of popular culture»

Our feelings about a piece of music are, of course, drawn forth by the music: we listen, we respond. But we listen on the basis of who we are and what we musically know and expect, and we respond according to how and where and why we're listening. (Frith i Derno og Wasburne 2004:33)

Innledningsvis i dette kapittelet skal vi se litt nærmere på begrepet smak, og hvordan smaken ytres i samtalen om tingenes og tegnenes verdi. Simon Frith påpeker i sitatet ovenfor at vi alltid er situert i omgang med musikk; lyttingen og følelsen som fremkalles er avhengig av hva vi vet og forventer av musikken det er snakk om. Musikk er ikke bare organisert lyd som rører ved ulike personer på ulik måte. Musikken man hører blir på en eller annen måte tillagt verdier og egenskaper gjennom lytteren sin tolkning av den, og denne tolkningen skjer på grunnlag av lytterens horisont og persepsjon (jmfør avsnittet om kommunikasjonsmodeller i oppgavens innledning). Slik vil det være for alle som lytter til et stykke musikk. Jeg har tidligere sagt at smak er noe som læres og at det i vår kontekst er snakk om en uformell læring som skjer i kjølvannet av tilegnelse av musikkfaglig kompetanse. Slik sett vil grad av kompetanse, og type kompetanse, ha noe å si for hvordan vi lytter, og videre for hvordan vi tolker. Men vil det også si at man må ha så og så mye musikkfaglig kompetanse for å kunne lytte på «riktig» måte, eller at man gjør en «bedre» tolkning jo større musikkfaglig kompetanse man har? Ikke nødvendigvis, men som vi skal se, vil ytringer fra aktører i musikkfeltet gjerne bli tillagt autoritet i kraft av en antatt kompetanse som her besittes.

I det moderne samfunn er mange av våre handlinger og beveggrunner basert på smak. De fleste mennesker er opptatt av å beskrive fenomener som bra eller dårlig – film, teater, TV-programmer, matretter, fotballspillere osv. Mye av den daglige samtalen med menneskene rundt oss handler om dette. Frith går så langt som å kalle samtalen om hva som er bra og dårlig for «the common currency of friendship, and the essence of popular culture» (1996:3). Hvis det er ett område i samfunnet der den første delen av utsagnet stemmer ekstra godt, så er det i musikkfeltet. Vennskap og samarbeid blant aktørene i musikkfeltet er slik jeg oppfatter det sjeldent uavhengig av smakspreferanser. Med dette mener jeg ikke at man behøver å like den samme musikken for å kunne være venner, men at det å ha meninger, det å gjøre distinksjoner, er en fundamental egenskap som ligger til grunn for vennskap og sosialt

samvær blant musikkinteresserte. Det er jo på sett og vis interesse for gode musikkopplevelser som i det hele tatt fører til at mennesker ønsker å involvere seg i musikkfeltet, og ønsker man å skape gode musikkopplevelser har man uunngåelig også en mening om hva som er bra og hva som er dårlig. Jeg er selv aktør i musikkfeltet i Oslo/Norge som frilans musiker, og jeg har et inntrykk av at musikere først og fremst forholder seg til hverandre på et sosialt plan<sup>16</sup>. Man skiller ikke nødvendigvis mellom jobb og fritid slik mange andre yrkesgrupper gjør det. Jobben er fritid og fritiden kan ofte bli jobb på den måten at man forsøker å knytte kontakter og bli «kompis» med potensielle samarbeidspartnere og oppdragsgivere, for eksempel når man er ute på byen.

Aktører i musikkfeltet har noe til felles, en «valuta» eller en «kapital», og dette kalles gjerne for musikkinteresse, musikalitet eller kunstneriske anlegg. Den delen av den musikkfaglige kompetansen som jeg i det forrige kapitlet kalte taus kunnskap (tilegnet gjennom uformell læring), er ikke nødvendigvis kun anvendelig i forhold til musikk. Det er en generell kompetanse for å gjøre distinksjoner og grunngi dem. Vi kan si at kompetansen aktørene har opparbeidet for å gjøre musikalske distinksjoner og snakke om dem «smitter» over på andre uttrykk og fenomener i det sosiokulturelle landskapet (og vise versa). På samme måte har de aller fleste medlemmer av samfunnet en grunnleggende evne til å skjelne mellom bra og dårlig. Det er en del av den sosiokulturelle arven. Man snakker sammen om alle slags hverdagslige ting, og Frith sier det er dette som er noe av hovedpoenget med populærkulturen: *samtalen om de ulike elementenes verdi* (Ibid.). Samtalen, begrunnelsen av preferanser, er noe man kan bli god på uavhengig av tema, men det er jo ikke slik at man automatisk får *kompetanse* til å uttale seg om et hvilket som helst kulturelt uttrykk. Et eksempel er dans. I disse tider er det flere dansekonkurranser å se på TV-skjermene. Programmer som *Skal vi danse?* og *Dansefeber* har en jury med fagkompetanse på feltet. Jeg antar at den gjennomsnittlige TV-seeren ikke klarer å skille ut alle de tekniske og estetiske kvalitetene som fagdommerne legger vekt på i sine bedømmelser av danseprestasjonene. Her vil for eksempel også en velutviklet musikkfaglig kompetanse komme til kort. Slik sett har ikke musikkfeltets aktører nødvendigvis noe «fortrinn» i forhold til å kunne bedømme andre kulturelle uttrykk enn musikk. Likevel må vi anta at alle som opererer i det estetiske felt har

---

<sup>16</sup> Her skildrer jeg et miljø som hovedsakelig består av unge instrumentalister innen sjangrene pop/rock/jazz – musikere som forsøker å gjøre karriere ut av spillingen sin.

en mer utviklet evne til å formulere standpunkt uavhengig av uttrykksformer, da dette er noe som stadig praktiseres og holdes ved like.

Hvis vi sammenligner disse TV-konseptene med sangkonkurransen *Idol*, ser vi at bedømmelse av sangprestasjoner er noe som publikum i større grad kan gjøre selv, og at folkets røst nærmest ansees for å være fasiten på hva som er bra. Her har vi riktignok også en fagjury som skal begrunne hvorfor deltakerne gjør det bra eller dårlig. Jeg sitter likevel med et inntrykk av at slike dommerpanel ofte vektlegger «folkets kriterier» høyere enn rent sangtekniske aspekter. Dette er kanskje fordi det til syvende og sist er tv-seerne og publikum som skal kjøpe musikken til vinneren av *Idol*? Antakelig er det også slik at musikk er et såpass sentralt og familiært element i de aller fleste menneskers liv, at det blir vanskelig å begrunne dommerbedømmelser til rigide normfestede kvalitetskriterier. En rekke utenommusikalske forhold spiller sannsynligvis også inn, som sceneopptreden, deltakernes oppsyn (både på og utenfor scenen) osv. Dette er i tråd med det jeg har funnet hos mine informanter. De sitter ikke med noen fasit for hva som er bra og dårlig, men innehar, som vi skal se, en kompetanse til å gjøre subtile distinksjoner og forklare hvorfor noe eventuelt er bedre enn det andre.

Den daglige samtalen om musikk handler gjerne om forståelse av sjangere og stilarter, artistisk uttrykk og egenart, estetikk, autentisitet, persepsjon, performativitet m.m.,<sup>17</sup> uten at disse begrepene nødvendigvis brukes av samtalepartene. De fenomenene man snakker om (det være seg en artist, et band, en plate eller en sjanger/musikalsk trend) forsøker man gjerne å definere som «bra» eller «dårlig», dog med variasjoner og bruk av ulike synonymer. Det som gjør det hele ekstra komplekst og interessant er at domfellingene vi foretar ofte begrunnes i det vi anser som objektive egenskaper ved fenomenet. Vi forklarer våre smaksdommer gjennom bruk av fornuftig argumentasjon og bevisføring, og som nevnt tidligere prøver vi å få den andre til å lytte på samme måte – vi forsøker å få de rundt oss til å høre de samme tingene som vi hører (Ibid.:8). For eksempel kan et begrep om musikalsk kompleksitet være viktig å framholde. Man kan argumentere for at slike musikalske egenskaper er objektivt hørbare egenskaper; harmonikken er avansert, melodien rommer en rekke temaer med taktartskifter, og solistiske prestasjoner utføres med bravur. Er man overbevist om at dette er grunnleggende musikalske kvaliteter blir det å betrakte som smakdommer som i og for seg er

---

<sup>17</sup> Noen av disse temaene vil vi komme inn på i analysen av empirien senere i dette og neste kapittel.



selvbegrunnende, og som man via objektiv påvisning og fornuftig argumentasjon forsøker å kommunisere over på andre. Men hvorfor er det en viktig målsetning? To mulige forklaringer er at gode smaksdommer gir høy status, og at de kan tilkjenne *identitet*. Vi skal nå konsentrere oss om den første av disse to innfallsvinkene.

## Populærkulturell kapital

The very act of passing an aesthetic judgement assumes and bestows authority upon the judge. By explicitly disaffiliating ourselves with certain forms of musical expression, we make a claim for being «in the now» about things, we demonstrate an educated perspective and activate a wide range of underlying assumptions about what is «good». (Derno og Washburne 2004:3)

Spørsmålet er ikke bare *hva* som er bra eller dårlig, men også *hvem* som har autoritet til å bestemme det. Et kjennetegn ved populærkulturen er dens egalitære karakter. Alle har i prinsippet lov til å si at noe er bra eller dårlig og det er i og for seg forventet at alle skal ha en mening. Som nevnt er det likevel noen som har mer autoritet enn andre. Musikkfeltets ulike aktører er gjerne blant disse. Musikkentusiaster, musikere, musikkjournalister og ihuga rockfans er eksempler på grupper som ofte anses å ha overlegen kunnskap og erfaring, og meningene deres får dermed ekstra tyngde, noe som gir en form for høy status. En plateanmelder eller andre personer som driver med musikk på profesjonell basis bygger sin posisjon på at hans eller hennes ytringer blir verdsatt og respektert. Alle er ikke nødvendigvis enige i slike bedømmelser, men i likhet med når man fornemmer at for eksempel en lege eller en advokat har autoritet innen sine felt, vil det kanskje kunne være vanskelig for «mannen i gata» å komme med motargumenter i møtet med en musikkviteres analytiske mening om et stykke musikk. Det er fordi estetiske domfellingene blir tillagt gyldighet ved at man *grunngir* hvorfor noe fortjener å bli verdsatt eller ikke. Ved å sammenligne et stykke musikk med noe annet, ved å beskrive gode og dårlige sider ved det hørbare og ved å uttrykke estetiske overveielser på en artikulert måte, viser man at man har kunnskap om det man snakker om. Man hevder altså på sett og vis å *vite* hva som er bra eller dårlig, og ikke minst hvorfor det er det. Dette kan vi i tråd med bl.a. Frith kalle for populærkulturell kapital (1996:9). Aktører i musikkfeltet som har en slik antatt høyere populærkulturell kapital enn «ikke-aktører» har utviklet en profesjonstilnærming til smaken. De har altså en kompetanse i tillegg til den «vanlige smaksevnen», som alle mennesker i ulik grad innehar i en kulturell setting. Smak

blir knyttet opp til kunnskap, og som Frith sier lytter vi «on the basis of who we are and what we musically know and expect» (i Derno og Washburne 2004:33). Kompetansebegrepet kommer altså igjen inn her. En person med høy populærkulturell kapital eller høy kompetanse innen for eksempel populærmusikk har bedre evne til å distingvere, til å oppfatte «the difference that make the difference» (Bateson gjengitt i Berkaak og Frønes 2005:54). Der en sanger låter likt for en utenforstående, vil den skolerte lytter altså kunne høre en masse avgjørende forskjeller som angår stil- og lydutforming og andre forhold mellom ulike artister og låter. Fra å konstatere slike forskjeller er det mulig å trekke mer eller mindre kompetente slutninger vedrørende aspekter som kvalitet og autentisitet.

Frith bruker begrepet populærkulturell kapital med utgangspunkt i teorier anført av den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Evne til å gjøre distinksjoner (noe som impliserer en ytring/samtale om distinksjoner) er hos Bourdieu det som skiller klassenes kultur fra hverandre. Hans sosiologiske analyse i *Distinksjonen* (1995) tar utgangspunkt i det vi kan kalle den tredelte samfunnsstrukturen i Frankrike på 1970-tallet. Han beskriver et smakshierarki inndelt i høy og lav, der det å inneha kulturell kapital<sup>18</sup> er forbeholdt den høye kulturen. De ulike samfunnsklassene har ulike preferanser og evner til å distingvere avhengig av det Bourdieu kaller *habitus*, noe Knut Kjeldstadli definerer som «et system av internaliserte disposisjoner som formidler mellom sosiale strukturer og praktisk aktivitet, disposisjoner som er formet av strukturer og som regulerer praksis» (1996:4). Med disposisjoner menes det en tilbøyelighet, en tendens til å handle på en viss måte, snarere enn en tvang. Habitusen er formet gjennom den primære og sekundære sosialisering, og kan dermed, i lys av avsnittet om sosialisering i det forrige kapittelet, passe fint som et samlende begrep for smakens tillæring. Habitus kan ses på som en kompilerende betegnelse for det vi i mer hverdagslige termer kaller livshorisont, forforståelse m.m., nemlig disposisjoner formet av faktorer som klasse, sosialt kjønn, alder, bosted og etnisitet (Lilliestam 2006:176). Et viktig poeng for Bourdieu er at de ulike formene for symbolsk og økonomisk kapital kan veksles inn i hverandre. Høy kulturell kapital kan dermed gi høy status (sosial kapital), og på sett og vis gjøre deg rik, for eksempel ved at du blir anerkjent for din gode smak blant den kulturelle eller økonomiske elite og kanskje får tilbud om en godt betalt jobb.

---

<sup>18</sup> «Förmågan att orientera sig inom den legitima och dominerande kulturen, förtrogenhet med klassisk musik och litteratur, förmåga att uttrycka sig kultiverat, examina från högstatusskolor etc.» (Brändström og Wiklund gjengitt i Lilliestam 2006:178)

Om musikk generelt skriver Bourdieu blant annet: «Det finns inget som lika mycket som musiksmaken tillåter en att visa sin 'klass'. Det finns heller inget som klassificerar en lika oundvikligt» (gjengitt i Lilliestam 2006:172). Det kan tenkes at det kan fungere på tilsvarende måte i dagens populærkultur, men det er ikke dette som er hovedpoenget med Frith sin bruk av begrepet populærkulturell kapital. Friths utsagn om samtalen om smaken som et avgjørende kjennetegn ved populærkulturen er en slags korreksjon av Bourdieus kultursyn: «My point is that a similar use of accumulated knowledge and discriminatory skill is apparent in low cultural forms, and has the same cultural effect» (Frith 1996:9). Videre hevder Frith at samtalen om og utøvelsen av smak og estetikk er like viktig i populær- som i høykultur, men er vanskeligere å snakke om i termer som blir anerkjent som gyldige av de høykulturelle autoriteter (Ibid.:11). Vil det si at vi også i populærkulturen har noe som står høyt og lavt? Ja, populærmusikalske sjangere har alltid blitt definert i forhold til hverandre og i hierarkiske oppsett. Dette gjelder også for de ulike sjangrenes lyttere med deres respektive preferanser. En generell inndeling og hierarkisering finnes for eksempel mellom popmusikk og rock, der pop gjerne blir stemplet som simpel og kommersiell, mens rocken anses å være komplisert og autentisk. Slike dikotomier mellom ulike musikkformer har antakelig eksistert like lenge som musikk har blitt brukt av mennesker. Det finnes således hierarkiske strukturer, men i vår sammenheng er de heller interessante innad i et kulturelt felt eller i innad en sjanger, snarere enn mellom for eksempel klassisk musikk og populærmusikk.

Kompetanse til å gjøre gode smaksdommer og distinksjoner kan gi høy status i form av autoritet og populærkulturell kapital. En annen nærliggende innfallsvinkel til hvorfor samtalen om smak og om hva som er bra og dårlig er en så sentral og viktig del av vår kultur og mellommenneskelige interaksjon i hverdagen, er som nevnt, *identitet*.

## **Identitet**

I oppgavens innledning hevdet jeg i tråd med Berkaak og Frønes (2005) at det moderne mennesket velger de ulike faktorene i livet sitt på grunnlag av hvem han/hun ønsker å være. Man bygger identitet gjennom egne domshandlinger basert på smak som et alternativ til tidligere tiders sterke sosiale tilknytning i familie og arbeid. Tingene man velger fungerer som ytre tegn på ens indre liv, og identiteten kan videre ytres gjennom samtalen om kulturens

innhold (jf. Frith sitt utsagn om samtalen om smak som «populærkulturens essens» (1996:3)). Frith nevner *samtalen om smaken*, mens jeg i oppgavens innledning la vekt på den smaksavhengige *handlingen*. Hvis vi ser disse hypotesene som forskjellige sider av samme sak får vi et begrep om smakens betydning som også går ut over populærkulturens rammer<sup>19</sup>.

Smak er altså nært knyttet til identitet og vise versa, men hvordan skal vi forstå begrepet *identitet*? Identitet er et begrep som er til for å uttrykke at mennesker som enkeltpersoner eller individer er forskjellige fra hverandre. Vi har alle noe særegent ved oss, det være seg navn, kjønn, alder, utseende – slike ting vi har identifikasjonsbevis for og som vi kan kalle biologiske, objektive og offentlige egenskaper – og det være seg en følelse vi bærer i oss av å være et «selv», en «person», et «individ». Videre kan vi dele identiteten inn i ulike dimensjoner:

En *yttre dimensjon* är hur man vill framträda eller väljer att visa upp sig för andra. En *inre dimensjon* är hur man tänker om sig själv och ställer frågor som «vem är jag» och «hur blev jag den jag är». Denna inre dimension kan man, om man vill, hålla helt för sig själv. En tredje dimensjon är hur andra människor faktiskt *uppfattar* mig. Olika människor känner mig mer eller mindre väl eller känner bara vissa sidor av mig. (Lilliestam 2006:130, forfatterens kursivering)

I den forstand er identitet enkelt sagt en relasjon mellom en person og omverden. Men selv om det er snakk om hvordan mennesker tenker om seg selv, er ikke identiteten å forstå som noe som oppstår *a priori* (før erfaringen) i mennesket. Frith er tydelig vedrørende dette: «Identity comes from the outside, not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover» (1996:273).

Identitet er i dialog med det vi kan kalle for «selvfølelse». Vi har alle en oppfatning av vårt eget selv og vår egen personlighet, og denne oppfatningen oppleves og defineres gjerne i forhold til enkeltpersoner eller samfunnet rundt oss. Vårt indre selv kan ikke enkelt beskrives og gjøres til objekt slik de biologiske sidene kan det, men er gjenstand for stadig definering og avgrensning i forhold til konkrete verdier og egenskaper – en prosess som er med på å forme og utdype vår identitet. Hvis vi tar utgangspunkt i sosial- og personlighetspsykologien kan vi si at vi finner frem til identiteten ved å beskrive dimensjoner ved vår personlighet, særtrekk ved våre holdninger eller vår «karakter» som skiller oss fra hverandre (Ruud 1997:46).

---

<sup>19</sup> Populærkultur forstås her som den typiske *mainstream* kulturen i den moderne vestlige verden hvor anglo-amerikanske kulturprodukter i dag har en global utbredelse. Utøvere som for eksempel Michael Jackson, U2 og Madonna, sammen med filmer som *Terminator*, *Ringenes Herre* og store sportsevenement er elementer i dette kulturfeltet.

Tanken er at man kan komme frem til identiteten ved å summere dens bestanddeler. Even Ruud velger selv en annen retning når han vil bestemme identitetsbegrepet i boken *Musikk og identitet*. Han tenker på identitet i en mer subjektiv, fenomenologisk forstand: «som en del av vår indre, opplevde oppmerksomhet på oss selv, som en 'identitetsfølelse'» (Ibid.). Ruud hevder implisitt at identiteten ikke enkelt kan fanges bare ved å beskrive forskjellene i personlighet, holdninger og karakter – identiteten er en *følelse* hver enkelt innehar. Videre sier han: «Identitet handler slik sett mer om individets bevissthet om å 'være den samme' (*idem*, latin = den samme)» (Ibid.). «Kontinuitet i selvoppfatning» er et nøkkeluttrykk som blir brukt i sammenheng med identitetsbegrepet. Man kan ha problemer med å ha en følelse av identitet hvis det ikke er kontinuitet i måten man ser seg selv på. Men kontinuitet i selvoppfatningen vil ikke si det samme som at identiteten ikke endres. All vår erfaring sier jo nettopp at vi er under utvikling og i konstant endring; verdier, meninger, virkelighetsoppfatning osv. er ikke statiske størrelser, utformet en gang for alle. Frith påpeker dette og sier at stabiliteten av meningene våre ikke er like viktig som det at vi faktisk har meninger (1996:6). Gjennom utsagn om hva man liker eller ikke liker formidler man sine verdier til omverdenen. Vi kan si at sosiokulturelle fordommer generelt og musikalske fordommer spesielt er selvavslørende, de viser frem *selvet*, tilkjennegir noe av identiteten til den som uttrykker dem. Den personlige identiteten er likevel ikke å forstå som et uttrykk for det vi *er*, den er alltid et uttrykk for et ideal, det vi *ønsker* å være (Ibid.:274). Smak og preferanser endres stadig, men meningene er nødvendige for å kunne fungere som individ i samfunnet. Hovedpoenget med å ha en identitet er kanskje da å føle at en er forskjellig fra andre, at man skiller seg ut fra menneskene rundt seg, at man har verdi i kraft av å være annerledes.

Spørsmålet som så reiser seg er hvordan identitetsbegrepet skal brukes og forstås i sammenheng med smak og preferanser i musikk? Tellef Kvifte og Even Ruud sier at begrepet er så omfattende og definert på så mange måter, at man kan spørre seg om det egentlig har noen hensikt å bruke det til å belyse vårt forhold til musikk i det hele tatt (1987:8). Forfatterne forsøker å løse problemet ved å definere identitet som det som «bestemmer det perspektivet vi ser oss selv ut i fra, rammen som bestemmer ikke bare måten vi stiller spørsmålet på, men også mulighetene for svar» (Ibid.). Vår identitet er et meget viktig og sentralt element som ligger til grunn når vi skal si noe om vårt forhold til musikk. «Forenklet kunne vi si at identitet kommuniseres gjennom musikk, og at en person bruker musikk til å kommunisere sosial plassering, gruppetilhørighet, verdier, normer, delkulturell-, etnisk eller nasjonal tilhørighet»

(Ibid.). La meg så omformulere dette til en hypotese: «Musikk er *et av de viktigste mediene/midlene* vi bruker for å kommunisere vår identitet til omverdenen». Om hypotesen er adekvat kan man selvsagt diskutere, men bruker vi musikk som betegnelse på noe mer enn bare ord og toner og lar det innbefatte diverse medfølgende kulturelle koder, er det kanskje lettere å godta. Innledningsvis påpekte jeg at musikk og snakk om musikk har en tegnkarakter som alltid viser ut over seg selv. Det er lite tvil om at enkelte musikkstiler og sjangere er nært knyttet opp til ulike måter mennesker uttrykker seg på gjennom klesdrakt, språk, livsstil m.m. Musikksmak er derfor for mange et signal til omverdenen som omfatter noe mer enn hvilken musikk man liker. En mengde underliggende koder, antagelser og ytringer om identitet, mennesketype og væremåte følger med. Smak og identitet går på sett og vis hånd i hånd. En identitet uten smaksytringer virker like lite sannsynlig som smak uten identitetsytringer.

Når vi bruker musikk som en identitetsmarkør og smaksdommer som statussymbol, forholder vi oss både til musikk vi liker, og musikk vi ikke liker. I den anledning skal vi nå vende oss til en sentral problemstilling vedrørende smak og estetikk: Finnes det i det hele tatt dårlig musikk? Jeg vil i det følgende forholde meg til populærmusikken i vid forstand, som jo er den virkelighet informantene mine, og oppgaven for øvrig, virker under.

## Dårlig musikk

Det hersker ingen tvil om at det finnes god musikk. Alle har vi på et eller annet punkt opplevd at musikk har beveget oss på en eller annen måte – vi har blitt grepet/fått ro i sjelen/blitt glade/fått lyst til å danse/fått fot/sunget med – slik kunne vi beskrevet tusenvis av ulike positive musikalske opplevelser. Samtidig vil alle også kunne være enige i at det finnes musikk som man synes er dårlig/upassende/plagsom/latterlig/ubehagelig/stygg – bare les en plateanmelders slakt, de negative følelsene kan tilsynelatende være meget dyptgripende. Alle har vi våre meninger, men *kan* musikk virkelig være dårlig?

Det går ikke an å snakke om smak og musikk uten å bruke litt tid på å diskutere denne problemstillingen. Hvis det finnes musikk som er dårlig, for hvem er den da dårlig, og hvorfor? Maiken Derno og Christopher Washburne presenterer en mulig definisjon av fenomenet i boken med nettopp tittelen *Bad Music* (2004):

Bad music, however, should not necessarily be equated with pop music, nor does it refer to inherent qualities in any other musical style or genre per se. Rather, in one meaning of the term, it can be loosely understood along contextualist lines to be music that is somehow unwanted, played in the wrong contexts for the wrong reasons; music that is forced upon us in all kinds of possible and impossible situations as we attempt to navigate through the saturated soundscapes of our complex postmodern lives. (Ibid.:1)

Forfatterne innrømmer at denne definisjonen kanskje ikke stemmer overens med hvordan folk bruker termen til daglig. Men bedømmelsen av musikk som god og dårlig i seg selv, er etter deres mening først og fremst sosiale konstruksjoner (Ibid.:2). Frith hevder senere i samme bok at det ikke er noe poeng i å stemple musikk som dårlig utenom i en kontekst der noen andre syns den er god. «First, then, I am going to assume that there is no such *thing* as bad music. Music only becomes bad music in an evaluative context, as part of an argument» (Frith i Derno og Wasburne 2004:19). Musikk kan ikke ha egenskapen god eller dårlig utenom i en kontekst der evaluerende utsagn om en plate eller en artist blir ytret til en mottaker med den hensikt om å overbevise denne om ytringenes sannhet og gyldighet.

Termen «bad» kan som vi skjønner ha flere betydninger, både på engelsk og når ordet skal oversettes til norsk: Dårlig musikk kan være estetisk underlegent, kvalmende, mindreverdig, moralsk forkastelig, dårlig utført m.m. La oss komme med noen konkrete eksempler på musikk som ofte får dette negative stempelet på seg: Coverversjoner av gamle slagere, masseprodusert eller formelbasert pop, artister som tror/oppfører seg som om de er mye flinkere enn det de faktisk er, musikk som i altfor stor grad spiller på sex, musikk som er for «flink», musikk som er plagsomt banal, musikk som for eksempel består av et karaokekomp med en panfløyte på toppen – slik kunne vi holdt på nokså lenge med å ramse opp tilfeller, men listen ville sannsynligvis bli veldig forskjellig alt etter hvem som gjorde det. Akkurat som vi liker forskjellig musikk, misliker vi også forskjellig musikk.

Frith og Lilliestam deler argumenter som omhandler dårlig musikk inn i tre kategorier eller diskurser (Frith i Derno og Wasburne 2004:20-28, Lilliestam 2006:253)<sup>20</sup>: Den første diskursen omhandler argumenter vedrørende *produksjon*. Disse blir igjen delt inn i to posisjoner: a) referanse til masseproduksjon, standardisert og formelbasert musikk (jf. Adornos kritikk av populærmusikken), og b) imiterende musikk, ikke-original, musikk som er

---

<sup>20</sup> Frith bruker navnene *arguments about production*, *arguments about musical effect*, og *arguments used in music making*, mens Lilliestam bruker akkurat de samme, bare i en litt annen rekkefølge og med en litt annen ordlyd (*prestasjon*, *foredlende/skadelig musikk* og *kommersialisme*). Jeg velger her å ta utgangspunkt i Frith, men henter også inn elementer fra Lilliestam.

for likt alt annet. Den andre diskursen er argumenter vedrørende *musikkens effekt*, blant annet hvordan musikken kan føre med seg negative verdier og holdninger. Den tredje er argumenter vedrørende *prestasjon*. Diskursen deles inn i to brede kategorier: a) inkompetent musikk, og b) selvopptatt musikk. Jeg vil ikke gå nærmere inn på Frith og Lilliestam sine fremstillinger her, utenom å nevne at diskursene omkring musikkritikk nødvendigvis gjør en tankegang omkring hva lyttere vil ha av musikken. Hvilke kvaliteter er det dårlig musikk ikke klarer å kommunisere til oss lyttere? Frith søker å gi et tredelt svar på dette spørsmålet gjennom diskursene *truth*, *taste* og *intelligence* (i Derno og Wasburne 2004:28).

*Truth*: Den mest vanlige forklaringen til hvorfor musikk oppleves som dårlig for en lytter (spesielt innen rock) er at den er *uautentisk*. Autentisitet er et begrep som ikke brukes så mye i det daglige språket. Ord som «ekte», «rent», «troverdig» og «cred» blir gjerne heller brukt, og dette uttrykker en forventning vi har til at et kulturelt uttrykk «faktisk härrör från dem det påstår sig emanera från, eller om de som uttrycker sig menar vad de uttrycker, om utsagorna har täckning i deras subjektivitet» (Lilliestam 2006:224). Musikk kan oppleves som dårlig fordi den ikke er ekte nok – visse egenskaper som går på troverdighet i formidling er ikke tilfredsstillende representert. Dette refererer ofte til produksjonsbetingelsene musikken er laget under og rammer dermed spesielle sjangere mer enn andre. Kommersiell popmusikk er et eksempel på en sjanger (i vid forstand) som kan bli hardt rammet av kritikken, men referansen til produksjonen fungerer ikke som et entydig kriterium. Man skiller også mellom autentisk og uautentisk innen de mest kommersielle og markedsorienterte sjangere du kan tenke deg, som for eksempel eurodisco:

[...] and what is being described is not how something was actually produced, but a more inchoate feature of the music itself, a perceived quality of sincerity and commitment. It's as if people expect music to mean what it says, however cynical that meaning, and music can be heard as being false to its own premises. (Frith i Derno og Wasburne 2004:28)

I likhet med Frith sier Even Ruud at autentisitet ikke er noe som kan knyttes til en bestemt musikkform eller musikalsk struktur. Autentisitet er «snarere å forstå som en diskurs, en 'diskursiv trope' med stor kraft» (Ruud 1997:120). Spørsmålet blir da hvordan vi hører musikk på en slik etisk og dyptgripende måte. Hvilke sider ved lydbildet er det som signaliserer disse egenskapene? «This is, I think, related to the ways in which we judge people's sincerity generally. It is a human as well as a musical judgement» (Frith i Derno og Wasburne 2004:28). Om noe er autentisk eller ikke blir til syvende og sist en subjektiv tolkning fra lytteren sin side. Det er mange forskjellige måter å oppleve noe som naturlig og



ekte på, og dette underbygger dermed Derno og Wasburne sitt utsagn om at god og dårlig musikk først og fremst er sosiale konstruksjoner (2004:2).

*Taste:* Denne diskursen omhandler dårlig musikk i relasjon til smak. Det Frith mener med smak i dette tilfelle er om musikken er passende eller ikke for bruk i en spesiell funksjon eller situasjon. Det kan være kommersiell musikk som brukes i sammenheng med død og katastrofer eller lignende, og et eksempel han nevner er bruken av Elton Johns «Candle in the Wind» i prinsesse Dianas begravelse (Frith i Derno og Wasburne 2004:29).

*Intelligence:* Videre anføres en tredje type diskurs som altså går på dumhet, enkelhet eller intelligens – musikk som låter dumt. Slike argumenter blir ikke bare brukt på ord og tekster, men kan også anføres på arrangementer og lyder. «Stupid music in this (non-academic) context is offensive because it seems to deny what we're capable of, humanly, rationally, ethically, aesthetically. Which is why we can loath a tune that we can't get out of our heads» (Ibid.).

Oppsummert kan vi si at god og dårlig musikk beskriver en emosjonell snarere enn en ideologisk bedømmelse. På samme måte som identiteten vår er i stadig forandring gjennom livet, er vi ikke ideologisk konsekvente i bedømmelsen av all musikk vi hører. Følelseslivet, dagsformen, situasjonen, ja mange ulike faktorer spiller inn. Selv har jeg erfart flere ganger å være usikker på om jeg liker et stykke musikk eller ikke, helt til temaet kommer opp i en samtale med en eller annen person jeg har sett opp til. Det er ikke alltid enkelt å vite hva man mener eller skal mene om et tema. Som Frith sier: «We don't, on the whole, arm ourselves with a grid of ideological consistency through which everything must pass before we feel it» (1996:72).

## **Empiri**

### **Et utøverperspektiv**

Vi skal igjen vende oss til empirien og konsentrere oss om informantenes utsagn om relevante problemstillinger. I det første kapittelet brukte jeg intervjuet med Lise som innfallsvinkel til tematikken rundt sosialisering, ungdomstid og daglig bruk av musikk. I dette kapittelet vil jeg

anvende intervjuet med Bjørn Klakegg på en tilsvarende måte, men nå handler det mer om smaksrelaterte problemstillinger aktører i musikkfeltet møter i hverdagen. Bjørn kommer inn på veldig mange interessante vinklinger vedrørende smak (persepsjon, autenticitet, egenart etc.). Disse temaene vil jeg belyse med de andre informantenes innspill, samtidig som jeg vil se det i forhold til de ulike teoretiske perspektivene jeg allerede har presentert.

Bjørn Klakegg er en anerkjent jazzmusiker, artist og komponist i en alder av 50 år. Han spiller gitar, har gitt ut soloalbum og vært medlem i flere konstellasjoner innen norsk jazz. I tillegg underviser han en god del elever på hovedinstrumentet på ulike skoler i hovedstaden. Bjørn er en reflektert mann som har gjort seg mange tanker om smak og stil og identitet igjennom årenes løp. Han forteller flere historier om hvordan han har møtt ulike faktorer som har formet eller prøvd å forme hans smak og spillestil – både i negativ og positiv retning. Bjørn har det jeg vil kalle et utøverperspektiv på tankene sine om smak og stil. Han legger vekt på hvordan han som utøver har gått igjennom ulike faser og prosesser for å finne frem til sin egen soniske og melodiske signatur og identitet. Samtidig relaterer han slike tanker til de mange gitarelevne som jo kanskje er i en startfase for å finne sitt personlige uttrykk.

Ved at jeg velger ut noen utsagn får vi en viss innsikt i hvordan Bjørn posisjonerer seg i musikkverdenen. Når vi i tillegg legger tolkningen av disse sammen med det jeg allerede har sagt om han som person (profesjonell musiker, jazz, gitarlærer, reflektert etc.) danner vi oss kanskje et bilde av hvordan han ser ut, hvem han er, hva han står for, hva slags musikk han spiller og så videre. Slik kan vi ta tak i flere av utsagnene han bidrar med. Dette er dermed en «dobbelkognitiv» innfallsvinkel til intervjuanalysen. Vi prøver å tolke informantens utsagn og anvende dette i diskursen om smak, samtidig som vi tolker oss selv og hvordan begrenset informasjon om et menneskes tilværelse og meninger gir oss en tilsynelatende god forståelse av et annet menneskes smak. Vi forsøker nærmest instinktivt å plassere musikk og personer inn i en eller annen ramme – det ofte er lett å glemme at vi faktisk gjør det. Det føles bare naturlig. Som Lars Lilliestam sier det: «Strävan att kategorisera och beteckna är en spontan, naturlig och djupt mänsklig aktivitet», og i ytterste konsekvens: «Det vi inte har namn för 'finns inte'» (2006:198).

## Et uttrykk som er såkalt «rent»

Innledningsvis i intervjuet beskriver Bjørn smaken sin på denne måten:

Ofte når jeg finner ut hva jeg liker så er det et uttrykk som er såkalt «rent». [...] Jeg er veldig, veldig var på det som jeg definerer som «jålete». Altså noe tilgjort, noe som kommer i tillegg som jeg ikke trenger, noe som jeg liksom gjennomskuer sangerne med. [...] Jeg kjenner etter det enkle uttrykket. Det er kanskje fordi at jeg er slik som person selv, med min egen musikk, at jeg gjennomskuer meg selv. Jeg har sett disse prosessene skje på scenen, og da blir jeg så lykkelig når jeg synes å høre artister som ikke har noen omvei – som gjør at jeg ikke trenger å tenke om jeg liker det – jeg bare liker det.

Det Bjørn forteller oss om sin egen smak kan ses i lys av autentisitetsdiskursen, eller som Frith kaller den: *Truth*. Ord som «rent», «jålete», «tilgjort», «enkelt», «gjennomskuelig» og «omvei» er ikke uvanlige i beskrivelse av musikk. Bjørns erkjennelse av egen smak handler tilsynelatende ikke først og fremst om melodikk, harmonikk og teknikk (noe vi kan kalle musikkens objektive egenskaper), men hvorvidt uttrykket er rent, ekte og autentisk. Utøverens evne til å formidle en intensjon på en troverdig måte er da en sentral kvalitetsmarkør. Men er det slik at følelsen musikken skaper får oppmerksomhet på bekostning av instrumentale ferdigheter og komposisjonsmessig kvalitet? Har ikke Bjørn sin store musikkfaglige kompetanse noe særlig å si for hvordan han oppfatter en sang, en artist eller et band som bra eller dårlig? Selv om han fokuserer på uttrykk, er ikke tonevalg, melodikk og harmonikk glemt. En grad av det som kan omtales som musikalske kvaliteter er en selvfølge, men problemet er at musikken kan bli dårlig på et annet plan hvis kvalitetene og ferdighetene får for stort fokus. Musikere kan spille for flinkt, dvs. at «flinkheten» oppfattes som målet for musikken – en type argumenter som faller inn under Frith og Lilliestam sin kategori vedrørende *prestasjon* (Frith i Derno og Washburne 2004:27, Lilliestam 2006:253). Bjørn forteller om at jazzmusikken er veldig preget av fraserier:

Man spyr ut Coltrane-aktige ting og blir enda bedre enn Coltrane. Det er vel og bra det, men det trengs jo noe annet også for å bli Coltrane.

Autentisiteten, ektheten, og renheten er det lille ekstra – kvalitetsstempelet som gjør at god musikk blir eksepsjonell. God musikk er for Bjørn i stor grad knyttet til egenart – «å være seg selv», noe vi skal se nærmere på i det neste kapittelet.

Jan Tore Disen forholder seg også til autentisitetsdiskursen. Som musikkprodusent og

lærer i låtskriving og musikkproduksjon på NISS må han ofte vurdere andre menneskers prestasjoner:

Det en ofte vurderer da er «hvor interessant er det du prøver å formidle». «Tror jeg på formidlingen?», «tror jeg på det du prøver å gjøre?». Jeg vil ofte også vurdere ting kvalitativt ut ifra «for hvem gjør du dette her nå?». For mange så vil jo musikk være en egoistisk handling. Du gjør det fordi du har lyst å spille, du har lyst å utfolde deg fysisk på eller med et instrument. Det kan nesten være som en meditatív handling. Og der har jeg vært selv da jeg var yngre, hvor det i seg selv var en rus. Etter hvert nå så er ikke det så spennende. Jeg synes det er mye mer spennende i det jeg klarer å formidle opplevelsen av den rusen. Så det jeg ofte vurderer i det kvalitative, vil jo da være min opplevelse av hvorvidt du kommuniserer.

Utsagnet er ytret i forhold til Jan Tores virke og yrke, men jeg antar at han også er observant på formidling og troverdighet når han lytter på musikk på privat basis. (Som nevnt i avsnittet om lyttevaner i forrige kapittel er det ikke bare enkelt for en musikkprodusent å skulle koble av til musikk på fritiden.) Sitatet viser i tillegg til dette hvordan han, i likhet med Bjørn Klakegg, bruker argumenter som går på prestasjon. Egosentriske instrumentale prestasjoner som ikke kommuniserer troverdighet oppleves som dårlig musikk, noe som leder oss til neste tema.

### **The good, the bad, and the ugly<sup>21</sup>**

Derno og Washburne hevder, som nevnt, at god og dårlig musikk først og fremst er sosiale konstruksjoner (2004:2). Men hva tenker informantene om problemstillingen? Vil informantene si at det finnes musikk som rett og slett er dårlig? Dan Sundhordvik har et nokså relativistisk syn på problematikken. Han mener at samtale om musikk egentlig er bortkastet. Det viktige er kun å lytte på den, ikke analysere og diskutere. Han nevner ting han ikke liker, blant annet det han kaller erkebritisk rock, men han klarer ikke føle seg komfortabel med å si at noen musikalsk sjanger er dårlig i seg selv:

Der må jo bare enhver dømme. For meg kan et danseband fra Toten være helt elendig, mens det for Geir og Kari som går på dans på lørdag er fantastisk. [...] Dårlige sjangere? Nei, det kan jeg ikke si. Det fins ikke dårlige musikksjangere. For det er mennesker, individer som

---

<sup>21</sup> Tittelen er lånt fra filmen med samme navn fra 1966, en westernklassiker med Clint Eastwood i hovedrollen, og legendarisk filmmusikk signert Ennio Morricone.

ønsker å plassere seg i den sjangeren på en måte. Eller, om de vil det eller ikke, det kan være veldig ubevisst, og det kan være veldig bevisst. Men det finnes dårlige band, ja det gjør det. Masse dårlige band – masse dårlige artister. Jeg kan jo gi et eksempel på et band som jeg ikke har lyst å like, men som jeg må like litt fordi de har et par bra låter. Og det er Kaiser Chiefs fra England. For de spiller en sånn erkebritisk musikk. Det blir bare for narsissistisk britisk til at jeg klarer å digge det. Samtidig har de låten *Ruby*, den forrige singelen, som jeg syns er bra. Men nå kom de med en ny singel for litt siden og den er virkelig drittdårlig. «Yes», tenkte jeg, «endelig viser de sitt sanne jeg».

Som nevnt tidligere i oppgaven beskriver Dan sin egen smak som låtbasert pop/rock. Han er dermed åpen for å like veldig mye forskjellig musikk, og som vi ser, også låter fra band han egentlig ikke vil like. Sammenlignet med Bjørn Klakegg har nok Dan en litt annerledes tilnærming til hva slags musikk han liker. Ofte plasseres lyttere i to hovedkategorier: sjangerspesialister og mainstreamlyttere. Mainstreamlytteren lytter i hovedsak på musikken som til enhver tid er populær og som ligger på hitlistene, mens sjangerspesialisten i større grad velger og fordyper seg i spesifikke sjangere (Lilliestam 2006:158). I et slikt syn ville jeg nok helt klart kalle Bjørn for en sjangerspesialist, men selv om Dan liker låtbasert pop/rock, vil jeg ikke automatisk kalle han en mainstreamlytter. Det er fordi denne tittelen etter min mening er fordommende. Det kan virke som den er konstruert ut fra et ovenfra-og-ned perspektiv. Mainstreamlytterne vet ikke hva de egentlig liker – de følger bare strømmen. Dette stemmer ikke i Dans tilfelle, da han ikke er en slik uopplyst lytter. Han har stor kunnskap om ulike strømninger i populærmusikken. Han lytter heller ikke på musikk bare på grunn av at det er populært. Som musiker og låtskriver har han et reflektert forhold til hva det er han liker og ikke. At man liker musikk som mange andre liker, diskvalifiserer en ikke nødvendigvis som smaksdommer. Inndelingen i mainstreamlyttere og sjangerspesialister viser tilbake til en hierarkisk struktur som eksisterer i populærmusikkfeltet: Rockens (og til dels jazzens) hegemoni som autentisk musikkform, der albumet står høyere enn singelen, og det eksklusive står høyere enn det tilgjengelige. Her ser vi, som Frith har påpekt, likheter med Bourdieu sitt strukturalistiske syn på klassenes evne til å distingvere mellom høy og lav kultur (Frith 1996:9). Et spørsmål som melder seg når vi snakker om folk flest sin smak, er hvorvidt det som karakteriseres som mainstream i samfunnet fungerer som en sosialiseringsinstans. Det er stor sannsynlighet for at vi lærer å like mainstream-musikk på grunn av den sentrale posisjonen den har i populærkulturen, og ikke minst i media. Det er gjennom ulike medier musikken når ut til et stort publikum, og det er slik de fleste holder seg oppdatert på den nyeste musikken. Samtidig er det etter min mening viktig å huske på at musikk ikke hadde

kunnet bli populær hvis ikke den hadde hatt visse iboende kvaliteter.

Sammenligner vi Dan og Bjørn ser vi at de liker forskjellig musikk, men de enes om en ting, nemlig det å være åpen for alle inntrykk og forsøke å ikke være forutinntatt. Dette er et element av smakstematikken som jeg tror kommer spesielt godt til syne hos aktører i musikkfeltet:

Dan: – Jeg prøver alltid å møte alt jeg hører med nullstilte parametere. Det syns jeg er en viktig greie for å hele tiden klare å utvikle seg som lytter, og som musiker for så vidt.

Bjørn: – Hvis jeg snakker med noen [om noe de ikke liker] så tenker jeg ofte: «vær åpen, hør på noe nytt da, det kan jo ikke være noe galt», altså man må gi det tid, gi det en sjanse. Det er viktig for meg å også kunne høre på technomusikk [...] og ha et åpent sinn. Jeg har ikke noe behov for å ha kun den smaken jeg liker, jeg har behov for å høre musikk – være uredd og bare blottstille meg.

«Å lytte med nullstilte parametere» og «ha et åpent sinn» er to måter å uttrykke det samme på. Når man har musikken som yrke vil forutinntatthet være hemmende, mens det å være åpen og nysgjerrig i forhold til ukjente musikalske farvann fremmer utvikling av ferdigheter som musiker og lytter/smaksdommer. Men det er jo ikke slik at et åpent sinn vil si at man kommer til å like alt man hører. Poenget med en slik innstilling er vel heller å la musikken tale for seg selv, i stedet for at ens egen forforståelse eller habitus fører til at man allerede har gjort seg opp en mening. På den måten kan man kanskje oppdage de sidene ved et musikalsk uttrykk som er grunnen til at «de innvidde» liker det de hører. Er denne åpenheten noe som kommer med alderen? Min egen erfaring tilsier det. Det kunne ikke falle meg inn å høre på Johnny Cash da jeg var 15 år<sup>22</sup>. Bjørn har også blitt mer åpen:

Jeg har ikke gått rundt som en hater av sånn musikk [country], men når jeg begynte å like det så måtte jeg nok gjennom en liten flau periode. «Hvorfor har jeg ikke hørt på dette før?». Nå kan jeg høre på, altså selv om ikke jeg kjøper platene til Elvis, så kan jeg høre at han har en kvalitet.

Det kan virke som man i større grad har en svart/hvitt forståelse av virkeligheten når man er yngre, for eksempel i tenårene. Lise gir noen svar som i hvert fall kan tyde på det. Jeg spurte Lise blant annet om hun tror det finnes klassisk musikk som er dårlig. Dette spørsmålet kan

---

<sup>22</sup> Men det er nok ikke bare min åpenhet som gjør at jeg kan høre på Johnny Cash nå. Jeg tror det har skjedd en total revurdering av en hel sjanger innen populærkulturen de siste 5-10 årene. Countrymusikken har blitt adoptert fra den folkelige lavkulturen og anerkjent av den populærkulturelle elite. Dette kommer jeg tilbake til senere.

være veldig vanskelig å svare på fordi det tar tak i innarbeidet forståelse av høykultur hos mange av oss. Klassisk musikk blir gjerne hevet over en verdibedømmelse som går på kvalitet. Den blir gjerne oppfattet som autonom kunst der slike kriterier er uvesentlige.

– Det kan nok være at det fins noe som på en måte er... ikke dårlig, men det er selvfølgelig noe som er genialt og noe som på en måte er litt kjedelig, noe som ikke er helt innenfor den geniale sjangeren. Men når det gjelder slike store genier som Mozart, Beethoven, Grieg, altså de store komponistene, da kan man ikke si at det der det er dårlig fordi de er jo såpass bra og kjent og er stemplet som genier. Hvis man går ut og sier at Mozarts rekviem suger liksom, da blir man på en måte stemplet som rar.

– *Finnes det noe som er veldig bra uansett og noe som er dårlig, for eksempel innen rock?*

– Innen Rock? Ja, da tror jeg nok at det er flere. Altså, det er en del klassikere som alle kan kjenne seg igjen i og derfor så blir det bra. Alle har jo forskjellig type smak når det gjelder det. Noe som jeg syns er kjempedårlig kan andre syns er helt fantastisk, ikke sant. [...] Og så er det jo annet som på en måte er så vilt eller så surt eller dårlig at de fleste vil styre unna det.

Informanten skiller mellom det geniale og det ikke fullt så geniale innen klassisk musikk, der de store komponistene ikke kan rokkes ved. Det er ikke så mange i dagens samfunn som tenker på at klassisk musikk er en stor samlebetegnelse på mange forskjellige retninger og stiler fra en periode som strekker seg over flere århundrer, og at det også her har vært markante uenigheter angående visse retninger og komponisters kvalitet. For kjennere kan det kanskje være direkte anstøtelig å kjempe Beethoven, Wagner og Schönberg over samme kam som Berlioz og Johann Strauss. Videre deler Lise også rocken inn i klassikere og «resten», men hun åpner her for at det finnes noe som er direkte dårlig, samtidig som hun mener at bedømmelser her i større grad er individuelt forankret enn innenfor klassisk musikk.

Kvalitetsstemplet innen rock og implisitt populærmusikken beror for denne informanten på om man kan *kjenne seg igjen* i den eller ikke. Hun bruker også lignende uttrykk i svarene på flere av de andre spørsmålene som omhandler hennes egen musikksmak: «Åh, det er jo sånn *jeg* liker», «dette er jo *min* type musikk», «jeg kjenner at dette er liksom *meg* da» (mine uthevninger). Subjektet, selvet, jeget, og hva musikken gjør med det, utgjør tilsynelatende smakens kjerne for Lise. På samme måte som hos Bjørn er det ikke egenskapene til låtene, melodiene, bandets image og slike lettere målbare enheter smaken først og fremst handler om. Musikkens objektive egenskaper kommer heller i andre rekke – de er midler til å nå *målet*, og målet er å bevege *selvet*. Lise understreker musikkens funksjon for henne:

– *Når du lytter til musikk alene, er det slik at du velger forskjellig musikk ut ifra hvilket humør du er i?*

– Det hender det er slik. Hvis jeg har kranget med moren min for eksempel så setter jeg på

ganske sånn der «sinna-rock» bare for å få det ut gjennom musikken. Og når jeg for eksempel er lei meg så hører jeg på litt triste ballader og så blir jeg enda mer lei meg. Det er veldig sånn at jeg skifter musikk, sånn om det er hardcore eller om det er ballader eller sånne ting, etter hvilket humør jeg er i. Ja, det er litt terapi da for å si det sånn, at man på en måte får ut de følelsene i musikken.

## Persepsjonsapparat

Journalister og musikkanmeldelse er et annet tema som er viktig for Bjørn med tanke på smak. Bjørn har hatt mange rare opplevelser med musikkanmeldelser i aviser og blader. Han opplevde blant annet å få alt fra terningkast 1 til 6 i anmeldelser av det siste soloalbumet sitt, *A Day With No Plans At All* fra 2005. Han bruker begrepet *persepsjonsapparat* som en mulig grunn til at ulike mennesker ikke liker den samme musikken. Dette beskriver han blant annet med utgangspunkt i en historie om en soloplate av Keith Jarrett som heter *The Melody At Night, With You*. Bjørn har et meget sterkt forhold til platen, men så fikk han lese en negativ anmeldelse av den i bladet *Jazznytt*:

Da tenker jeg: hva er det som gjør at når jeg hører... altså jeg syns ikke bare noe er vakkert, jeg hører små detaljer, små lillefingerrørrelser som bare går rett inn i hjertet mitt. Så får jeg litt lyst til å tenke om den journalisten: «hva slags persepsjonsapparat er det du har?», som ikke for eksempel jeg eller andre som liker Keith Jarrett har der og da? For da har jeg et behov for å liksom si at «du har feil, og jeg har rett, fordi jeg hører hvor bra det er».

Her begrunner Bjørn smaken ut ifra en egenskap hos lytteren: Man bedømmer musikk med utgangspunkt i det man sanser og oppfatter av objektet (musikken og situasjonen den blir lyttet til i) og tolkningen av disse inntrykkene. Enten har man et persepsjonsapparat som er innstil på musikken, eller så har man det ikke. Et stort spørsmål som da reiser seg er om man skal se på enkeltmenneskets persepsjonsapparat som noe som er medfødt, altså arvelig og genetisk betinget, eller om apparatet blir utviklet gjennom påvirkning fra miljø og sosialisering? Jeg skal ikke gi noe entydig svar på dette, men vil anta at det kan være begge deler. I et sosialiseringsperspektiv handler det om kvalifisering. Noen typer musikk favoriserer lyttere som har musikalsk forståelse. Med det mener jeg at forståelse for melodikk, harmonikk, rytmikk, dynamikk og struktur kan gjøre at man hører musikalske kvaliteter som personer uten den samme forståelsen kanskje går glipp av. Man har opparbeidet kunnskap om virkemidlene, kunnskap om språket som er brukt, evne til å legge merke til «forskjellen som



utgjør en forskjell». Denne kompetansen er i hovedsak et produkt av læringens og sosialiseringens kvalifisering. Samtidig vil jeg hevde at musikalitet også er noe som er medfødt. Bjørn sier i intervjuet at han merker stor forskjell på de mange gitarevenes musikalske anlegg og evne til forståelse, noe som tyder på at enkelte elementer av musikaliteten i oss er latente<sup>23</sup>. Et annet adekvat spørsmål er om det i det hele tatt er mulig å si og bestemme om noen har et «passende» persepsjonsapparat eller ikke? Hvem skulle i så tilfelle være dommer? Ingen oppfatter musikk på akkurat samme måte, i og med at alle har forskjellige fordommer og forståelseshorisonter. Det er nok ikke Bjørns poeng at vurderinger av andre menneskers bedømmelser bør evalueres negativt. Han tenker mer i retning av at forskjellige persepsjonsapparat kan være en forklaring på ulik smak og forskjellige tilnærminger til kunstneriske ytringer. Videre forteller han:

Hvis man serveres et kunstverk fra en kunstner som er utrolig følsom og har en nyanserikdom, så må jo mottakerapparatet til den som hører være i hvert fall i nærheten av å kunne forstå og ta inn de nyansene da. La oss si man leverer et slikt produkt til en fyr som har drukket tre liter kaffe og vært på fylla dagen før, eller like bra: en stressa fyr som egentlig er ute etter et karatekurs og havner på meditasjonskurs, og så skal han gi det karakter. Det er jo helt håpløst. Apparatet for å motta musikk må på en måte stå litt i forhold til avsender.

Selv om en objektiv vurdering av ulike persepsjonsapparat er umulig tror jeg Bjørn har et poeng vedrørende lytteres og kritikers forventninger og forhåndsinnstillinger. Er man på utkikk etter en spesiell type uttrykk og hører noe helt annet, vil man kanskje gjøre en annerledes bedømmelse enn hva man ellers ville gjort, basert på følelsen av antiklimaks (eller omvendt). Det er jo ingen hemmelighet at vi av og til velger musikk å lytte til ut ifra hvilket humør eller sinnsstemning vi er i. Trenger vi å slappe av og klare tankene velger vi ikke nødvendigvis den samme musikken som når vi skal ta oppvasken eller støvsuge stua, blant annet så har jo Lise fortalt oss det. Persepsjonsapparatet er slik Bjørn uttrykker det ikke bare personavhengig (at et menneske har én konstant mulighet for persepsjon / persepsjon forstått som en egenskap ved personligheten), men også situasjonsbestemt. Dette stemmer godt overens med den konstruktivistiske/interaktive kommunikasjonsmodellen jeg presenterte i oppgavens innledning. Meningsdannelsen (persepsjonen) oppstår i et slikt syn i en dialog mellom *musikken*, *mennesket* (lytteren) og *situasjonen* (Lilliestam 2006:66). I forlengelsen

---

<sup>23</sup> Jeg vil ikke gå inn i noen dypere redegjørelse omkring dette temaet, da det faller utenfor oppgavens omfang.

kan vi kanskje tenke oss muligheten for at ethvert menneske potensielt sett kan lære seg å like alle typer musikk. Er det kanskje mulig å kontrollere sitt eget persepsjonsapparat og forme det til å verdsette helt andre inntrykk og egenskaper ved musikken? En besnærende tanke. Men uansett hvordan vi vrir og vender på det så er det nå engang slik at vi mennesker har preferanser – ting vi liker og ting vi ikke liker. Og dette er som sagt knyttet til ens identitet. Identifiserer man seg med en spesiell stil eller retning, er det ikke alltid enkelt å skulle forholde seg positivt til noe helt annet uten at man først går igjennom en identitetsdefinerende prosess, samme hvor preget man er av signifikante andres meninger.

Bjørn foreslår en definisjon på eller en bestemmelse av hva som er musikk man liker:

Evne til å bare begynne å gråte av et eller annet. At du får frysninger, plutselig får du masse nupper over hele deg. [...] Av og til er det jo kroppen, altså hele sanseapparatet ditt, som avslører at «det her det liker jeg», «nå blir jeg berørt». Og la oss si, kanskje det skulle være definisjonen på det som er et menneskes smak? Altså når det nupper seg, og ikke når man klumper seg sammen med alle andre og mener det samme.

La kroppen fortelle deg hva du liker. Slik har forhåpentligvis alle opplevd å bli beveget av et stykke musikk. At kroppen forteller deg at «det her er bra!», «jeg vil danse!», «åh, så fint det her er!», at foten begynner å trampe takten og at hodet følger med i bevegelsen, eller at man begynner å gråte – alt dette er sterke signaler som på en måte er selvbegrunnede. Det er vanskelig å argumentere med og mot egne kroppsreaksjoner. Men ofte gir ikke musikken slike dype, kroppsforankrede signaler. Mye musikk man identifiserer seg med er mer på det jevne. En kraftig «aha-opplevelse» er nettopp kraftig fordi den sjelden inntreffer. Dessuten vil det ofte ta litt tid før man begynner å like noe og dette vil nok i mange tilfeller mildne de markante kroppsreaksjoner. Likevel skulle en jo tro at all musikk man liker på et eller annet vis vil føre med seg gode følelser, om enn ofte i mer beskjeden grad.

## **Oppsummering**

Bjørn, Lise, Dan og Jan Tore har fortalt meg mye om hvordan de oppfatter musikken i verden rundt seg. Deres egne preferanser kommer til syne ikke bare gjennom eksplisitte utsagn om hva de liker og ikke liker, men også implisitt gjennom utsagn som berører verdier de verdsetter og ikke. Jeg kan ikke gjengi alt i denne oppgaven, men håper jeg klarer å tolke og formidle noen verdier og forståelsesformer. Samtalen om og bedømmelsen av kulturens

innhold er ifølge Frith et sentralt element i populærkulturen (1996:3). Dette gjelder for alle samfunnsmedlemmer, men jeg har påpekt at musikkfeltets aktører med sin faglige kompetanse og evne til å formulere et estetisk standpunkt, antakeligvis tillegges større autoritet i sine smaksdommer enn øvrige aktører. Jeg sier «antakeligvis», fordi dette er en påstand som må begrunnes i videre forskning og empiriske undersøkelser.

Som en avslutning på dette kapitlet om identitetsskapende smak vil jeg nok en gang sitere Bjørn med et langt og poengtert utsagn som kanskje også kan få oss til å tenke nytt om vår egen smak og identitet:

Og det gjelder både for musikere og for tilhørere tror jeg, at skal man finne sin egen smak, hvordan skal man gjøre det? Jo, da må man ha en prosess som går innover, hvor man i større og større grad blir i stand til å skalte ut «hvor kommer dette fra, hva er det som sier i meg at jeg ikke liker det? Jo, det var jo han fyren den gangen som sa at Dolly Parton er dårlig». Så tar du tak i den biten, og ser på den og tenker «det går jo ikke an». «Jeg kan jo ikke la andre bestemme...». Med en eller annen teknikk får du det kanskje bort. Det der med å finne seg selv, det er kanskje like mye at man i stedet for å legge til ny lærdom, heller plukker av – å ta bort ting som mor og far har sagt. Plukke bort alt som er i veien for å rett og slett bare kjenne «hvem er jeg» og «hva liker jeg, hva er det som treffer, hva berører meg». Den læringsprosessen og det å bli voksen handler kanskje om å plukke bort alt det som bare tilsynelatende er deg.

Hadde vi klart å frigjøre oss fra andres innflytelse på musikksmaken ville vi kanskje oppdaget en mer sannverdig forståelse av oss selv og vår egen identitet. Dette kan virke som et paradoks, jeg har jo tidligere påpekt at smaken i utgangspunktet er et produkt av internalisert sosialisering. Men kanskje handler prosessen med å finne sin egen smak og identitet like mye om å forsøke å filtrere ut uønskede elementer, gamle autoriteter og slagg fra fortiden? I alle fall kan dette være tilfelle for en informant som Bjørn – med lang fartstid og en stor grad av individuell integritet i smaksfeltet. Vi kan hevde at alle sider ved våre indre liv er resultater av andre mennesker, og samfunnet for øvrig, sin innflytelse og påvirkningskraft. Men hvorfor stoppe der? Jeg tror vi med fordel kan *forsøke* å bevisstgjøre oss om hvor påvirkningen kommer fra, noe vi skal komme nærmere inn på i neste kapittel.

## Kapittel 3:

### Profesjonssmak i musikkfeltet

Dette tredje kapitlet skal handle om hvordan musikkfeltets aktører forholder seg til smak der de er situert i musikkfeltet. Relevante spørsmål er her; hva ser de og hva er de opptatt av slik de er posisjonert i musikkfeltet? Forrige kapitlet handlet om det jeg kalte den personlige smaken, dvs. smak i hverdagslige eller allmenne termer. Nå skal vi konsentrere oss om ulike former for smaksrelatert tematikk informantene møter i utfoldelsen av yrket. Kapitlet vil derfor i stor grad bestå av tolkning av empiriske momenter. I oppgavens innledning nevnte jeg at jeg bruker begrepet aktører om personer som medvirker i musikkfeltet i karrieremessige former. Profesjonalitet ble nevnt som et nøkkelord, men jeg hevdet at det ikke handler om pengene man tjener, snarere om drivkraften og målsetningen bak aktiviteten man utfører. Jeg har likevel funnet at det er de tre eldste informantene som har mest å komme med i lys av profesjonssmak. Lise, eleven på videregående skole, har per definisjon ikke musikken som profesjon. Hun har antakelig en stor drivkraft og en høy målsetning for det hun driver med, men hun er ikke kommet dit hen at hun utfører musikalske handlinger i det større, kommersielle musikkfeltet. Derfor vil hun ikke utgjøre noe særlig bidrag til dette kapitlet. Jan Tore, Bjørn og Dan er imidlertid gode faktabudbringere i denne sammenhengen, og jeg vil forsøke å belyse profesjonssmakens ulike aspekter med utgangspunkt i det de har å fortelle. Før vi vender oss til tolkningen av empiriske momenter vil det nå være formålstjenelig å gå litt dypere inn i hvordan aktørbegrepet skal forstås i møtet med informantene.

#### Aktører og posisjoner

Sosiologen Erving Goffman delte deltakere i en (musikk-) tilstelning i tre: *Publikum* er nærværende uten å delta aktivt, *personellet* tar seg av bestemte servicefunksjoner (for eksempel vaktmestere, servitører, lyd- og lysteknikere etc.), mens *aktører* er de som er direkte sysselsatt med temarelaterte aktiviteter. (gjengitt i Lundberg, Malm, Ronström 2000:42).

Denne definisjonen på aktører er slik jeg ser det fruktbar knyttet til *en* spesiell type situasjon i musikkfeltet, nemlig konserten. Imidlertid mener jeg at den kan gi en for snever og uklar fremstilling av hvem som er med på å forme musikken før den manifesterer seg som musikk i tid og rom. Publikum og ikke minst lyd- og lystekniker har jo i dag stor innvirkning på hvordan musikken formes og formidles av musikere og scenekunstnere. Og ikke minst er det mange flere enn utøvere og andre aktive på en musikktilstelning som hører hjemme under definisjonen *aktør i musikkfeltet* i vid forstand.

For å finne frem til og tydeliggjøre aktørene må man kategorisere dem, dele dem inn i ulike roller eller posisjoner. Lundberg, Malm og Ronström gjør et forsøk på dette når de beskriver musikkfeltets aktører slik: Det kan være individer, grupperinger eller institusjoner, og disse «intar olika typiska positioner med utgångspunkt från olika förutsättningar och kompetenser och agerar i olika definierade roller» (2000:42). Med grupperinger som aktører mener LMR kollektiv av individer som samles om røtter/utspring eller felles interesse. Institusjoner som aktører er direkte eller indirekte *policyskapere* i samfunnet, altså offentlige eller kommersielle institusjoner som former musikktilbudet gjennom støtteordninger og maktutveksling (Ibid.).<sup>24</sup> Videre identifiserer forfatterne fire typer roller en individuell aktør kan ha:

*Formidlere* – mellommenn (og kvinner) som sprer musikk til et større publikum.

*Gatekeepers* – bestemmer hva som fremføres offentlig og hvem som får gjøre det.

*Ekspressive spesialister* – samlingsbetegnelse for ulike typer *utøvere* på det kulturelle området (jamfør Goffman).

*Ildsjeler* – igangsettere, personer med stort engasjement som ligger bak dannelsen av en gruppering, institusjon eller foretak (Ibid.).

Inndelingen i formidlere, gatekeepers, ekspressive spesialister og ildsjeler kan etter en slik kort fremstilling kanskje virke litt unyansert. Hva er forskjellen på en formidler og en ildsjel for eksempel? En person som starter og/eller er pådriver for en musikkfestival er jo vitterlig

---

<sup>24</sup> Det empiriske materialet til denne oppgaven bygger som kjent på intervjuer med fire enkeltpersoner, og jeg regner disse først og fremst for å høre hjemme under betegnelsen individuelle aktører. De kan selvfølgelig ha befatning med grupperinger eller institusjoner, men det vil ikke være i egenskap av en slik tilhørighet at utsagnene har størst verdi. Deres musikalske smaksforankring slik dette kommer til uttrykk gjennom verbale utsagn representerer antakelig i all hovedsak individuelle oppfatninger. Med dette mener jeg at intervjupersonene ikke representerer en særskilt institusjon ol.

både ildsjel og formidler. Og ellers i året er hun/han kanskje en ekspressiv spesialist (utøver) i et band. Det er altså ikke faste skillelinjer det her er snakk om. En musikalsk rolleinndeling har flytende grenser slik at streng kategorisering ofte er vanskelig å opprettholde. Et annet eksempel på dette er at mange utøvere/musikere også fungerer som gatekeepere gjennom den kontinuerlige nettverksdannelsen og hierarkiske strukturbyggingen som foregår i musikkmiljøet (mer om dette senere). Jeg anser fremstillingen av individuelle aktørers roller for å være en potensielt fruktbar tilnærming til musikkfeltets handlende subjekt. Jeg vil ta den i bruk som et referansepunkt for beskrivelser av informantene samt tolkning og analyse av det de forteller. Men alene er den verken dekkende eller nyansert nok som klassifisering av aktørenes funksjon og posisjon sett i lys av denne oppgavens problemstilling.

Et alternativ til å klassifisere aktørene ut i fra roller er å gjøre det ut i fra deres hensikter og mål. LMR anfører en tredelt inndeling av aktører med omsyn til mål: *Gjørere*, *vitere* og *makere*. Noen ønsker kort og godt å musisere, å skape, å gjøre, og disse kalles derfor *gjørere*. «För den typiska göraren förankras kvalitet och autenticitet i själva görandet och de upplevelser som kommer ur det, snarare än i yttre förhållanden» (Ibid.:48). *Vitere* er grupperingen der de abstrakte kunnskapene om ytre forhold er målet og motivet for handlingene. *Viteren* søker å finne svar på hvorfor, når og hvordan musikk blir til og hva den innebærer. «Kvalitet och autenticitet förankras i vetenskapliga procedurer och i de yttre förhållanden som studeras» (Ibid.). En viter trenger ikke nødvendigvis å være en forsker i den akademiske verden – de fleste som faller inn under denne grupperingen er ifølge LMR «amatørforskere» som ikke tilhører academia – bare tenk på alle de som samler på plater og leser seg opp på kunnskap om for eksempel Bob Dylan eller The Beatles. Den tredje kategorien, *makere*, har hovedsakelig det å spre og selge resultatet av gjørerens, men også viteren sitt arbeid, som motiv for sine handlinger. «De aktiviteter som utgör mål för görare och vetare är för makare istället medel för andra mål: t.ex. skapa uppmärksamhet, sprida budskap, dra folk, sälja sina produkter och tjäna pengar» (Ibid.). Kvaliteten relateres her til hvor stor suksess man har i å nå disse målene og suksessen kan således måles i kvantitet. For makeren er det det som selger bra som er bra.

Er så dette en mer fruktbar tilnærming til å kategorisere aktører? Er det forskjeller i målsetning og hensikter som best illustrerer hvordan musikkfeltets aktører opererer? Jeg tror kanskje det. Hvis man skal kategorisere feltets aktører etter roller kan man i bunn og grunn ende opp med veldig mange kategorier – potensielt sett mange flere enn LMR sine fire. En

inndeling etter hensikter og mål, derimot, gir et oversiktlig og distinkt bilde av feltet – noe som jo er kategoriens og modellens hensikt. Samtidig passer den meget godt med min egen definisjon av aktører som «personer som medvirker i musikkfeltet i karrieremessige former, personer som ønsker å stadig utøve sin aktivitet på et høyere nivå» (se oppgavens innledning). I lys av dette blir nemlig kvalitetsforankringen og målsetningene til de ulike typene aktører interessant. Men dette vil ikke si at ikke denne inndelingen også til tider kan ha flytende grenser. «Positionerna är [...] inte varandra uteslutande. Individer kan renodla en eller växla mellan flera» (Ibid.:49). Nå som teknologien har gjort det mulig for alle og enhver å spille inn og produsere musikk på soverommet blir for eksempel skillet mellom artist og produsent ofte vagt og nesten utvasket. Nye tider i platebransjen har også ført til at flere og flere utfører så å si alle aspekter ved utøvelse og utgivelse av musikk i en kommersiell setting selv. Band og artister er sine egne produsenter, managere, bookingansvarlige, stylist, utgivere osv. Videre vil jeg anta at gjøreren ofte også har interesser i retning av å vite, og respektive viteren i retning av å gjøre. Inndelingen av musikkfeltets aktører må altså ikke forstås som streng og absolutt. Likevel tror jeg man identifiserer seg sterkere med en av gruppene, enten som maker, viter eller gjører.

Et annet problem som melder seg kan ses i lys av de uklare grensene som kan oppstå mellom kategoriene ved at musikere og andre aktører foretar rolleblandinger. LMR henviser til kvalitetsforankring og autenticitet i sin fremstilling. Spørsmålet er imidlertid om forfatterne her står i fare for å undergrave makeren sine ærlige hensikter, samtidig som de overdriver gjøreren og viterens idealistiske drivkraft. Slik jeg ser det vil LMR lett kunne underbygge det jeg mener er en nokså allmenn forutinntatt negativ holdning til hvordan musikkfeltet fungerer. At gjøreren og viteren forankrer kvalitet og autenticitet i selve musiseringen på den ene siden og de vitenskapelige prosedyrene på den andre betyr jo ikke at suksess og anerkjennelse i form av økonomiske godtgjøringer ikke er en høyst reell målsetning. På samme måte vil jeg si at makeren ikke trenger å ha dollartegn i øynene i alt han eller hun gjør. Det er jo ikke sjeldent et konsertarrangement eller en plateutgivelse går i minus. Hvis omsetningen av andre menneskers produkter til profitt var det eneste målet, ville nok andre bransjer enn musikkbransjen være mer tiltrekkende. Kunst, kultur og økonomiske aspekter er vevd sammen og vil antakeligvis være framtrædende for alle involverte parter. Jeg vil av den grunn hevde at denne tredelte inndelingen i gjører, viter og maker ikke bør knyttes opp mot forankring av kvalitet og autenticitet som særpregende og distingverende elementer, da dette

vil være vanskelig å observere. Inndelingen må først og fremst handle om identifikasjon med noen spesifikke hensikter og mål.

I oppgavens problemstilling spør jeg etter «aktører i ulike posisjoner i musikkfeltet». Gjennom fremstillingen av musikkfelt og aktører har jeg antydnet noen posisjoner aktører kan inneha. Videre har jeg beskrevet hvorfor jeg har valgt å ta utgangspunkt i en inndeling i aktørers hensikter og mål (gjørere, vitere og makere). Motivasjonens og drivkraftens subjektive og relative natur gjør at det er vanskelig å sette absolutte kriterier for hvem som hører med i hvilken posisjon eller gruppering, men jeg anser likevel at inndelingen utgjør en fruktbar innfallsvinkel (av flere mulige) til hvordan ulike aktører forholder seg til smakstematikken. I en kvalitativ studie som denne har jeg kunnet velge informanter med utgangspunkt i mine egne antakelser om hvordan de skiller seg fra hverandre. Jeg har ikke lagt vekt på at de skulle passe inn i en allerede eksisterende kategori. På sett og vis har alle mine informanter vist seg å være gjørere, da det å musisere er den viktigste drivkraften for alle fire. Som gjørere er de likevel veldig forskjellige, de driver med forskjellige aktiviteter innen forskjellige miljøer og sjangere. Slik sett kunne jeg kanskje kategorisere Lise som en viter, Bjørn Klakegg og Dan Sundhordvik som gjørere, og Jan Tore Disen som maker (slik jeg gjorde i presentasjonen av informantene i oppgavens innledning). Lise lever i en skolekontekst, der det å vite – å ha kunnskap om musikken, er en sentral beskjeftigelse. Jan Tore er musikkprodusent, en tittel som LMR velger å plassere i makerkategorien (Ibid.:48), men samtidig skriver han låter, produserer egne ting og spiller live på konserter. Som Jan Tore selv sier finnes det mange ulike typer produsenter, og derfor vil det være vanskelig å sette en slik tittel i bås på denne måten. Det er her snakk om fire enkeltmennesker, og da blir det på sett og vis litt tungvint (og kanskje unødvendig) å skulle presse dem inn i tre kategorier. Jeg har av den grunn valgt å gi et litt åpent svar på informantenes status som aktører, ved å heller beskrive hva de gjør og hva de vektlegger i musikken de forholder seg til. Kategoriene kan heller bli stående som et bakgrunnstappe for hvordan musikkfeltets øvrige aktører kan sies å ha noe til felles med informantene. Vi skal nå vende oss til empirien og noen utvalgte sentrale temaer som kan utfylle denne innsikten ytterligere.



## Å være nyskapende

Det første temaet vi skal gå inn på er noe som jeg antar at de aller fleste som har med musikk å gjøre forholder seg til på en daglig basis. Informantene ønsker alle på ulike måter å være nyskapende, selv om begrunnelser og motivasjon her kan være forskjellig. Bjørn relaterer som sagt smak og stil i stor grad til utøvelse. I det første kapittelet siterte jeg Bjørn da han snakket om en opplevelse han hadde på Oslo jazzhus. Han oppdaget at han spilte fint, «nesten litt sånn Pat Metheny-aktig», og var først veldig fornøyd med det. Opplevelsen satte i gang noen tanker rundt det å finne sin egen identitet og sitt eget musikalske uttrykk, og ikke tråkke andres uttrykk for nære.

Jeg er i et landskap som kan tilsvare Pat Methenys og Bill Frisells landskap. [...] Av og til er det nesten slik at jeg er litt redd for å høre for mye på dem fordi jeg hører de gjør flotte ting. Man trenger ikke være så redd for det, men jeg tror det er viktig, når man blir en voksen musiker, å på en eller annen måte ta farvel med de største forbildene, og være litt bevisst på at nå går jeg min egen vei, og prøve å finne den.

Her får vi vite litt om hvordan Bjørn tenker om stil og personlighet i utøvelse av musikken. Han lever og virker i et skapende og utøvende miljø der man skulle tro at spontanitet, egenart og uttrykk var en selvfølge for alle musikere. Likevel er det altså mange som i stor grad kopierer og reproducerer, selv i improvisasjonsbasert musikk.

Det kan være litt macho å være i et slikt musikkmiljø, hvor uttrykket drukner i toner. Jazzmusikk er jo veldig preget av fraserier. Man spyr ut Coltrane-aktige ting og blir enda bedre enn Coltrane. Det er vel og bra det, men det trengs jo noe annet også for å bli Coltrane. Så ser man, plutselig er det en stil hvor alle har dresser og slikt som man hadde i gamle dager. Det er søtt nok det, men det sier også noe om hvordan man lager seg en identitet. Det kan være bra for noen folk å bli gjort oppmerksomme på at de kanskje er i en tilværelse av å gjenskepe noe.

På et annet tidspunkt forteller han:

Men av og til blir jeg litt sur. Når jeg hører folk bare benytter seg av for eksempel en stil som Bill Frisell har funnet ut – alle de finurlighetene – for det er ikke noe vanskelig å kopiere han. Jeg ville ikke ha hatt noe problem med å gjøre det i det hele tatt. Men om man gjør det, og så automatisk da får en fin sound som publikum legger merke til, så tenker jeg at «dette er et tyveri». Man får åtgaum [ros og anerkjennelse] fra publikum for en fin lyd, og så er det på en måte en annens. Det ville ikke ha vært tilfredsstillende for meg. Da ville jeg følt meg dårlig. Nå sier jeg ikke at jeg ikke har ting som jeg har rappa, men jeg prøver i alle fall å ha et forhold til det.

Å ikke reprodusere andres musikalske uttrykk henger sammen med en høyt ansett egenskap i musikkfeltet – å være nyskapende, innovativ. Musikkjournalister, anmeldere og musikkmiljøet forøvrig vier stor oppmerksomhet til om man er i besittelse av denne egenskapen eller ikke. For eksempel vil en artist som har gitt ut et par plater tidligere som regel bli møtt av et krav om nettopp å framstå som nyskapende. Man må fornye seg, ellers mister kritikerne interessen (fansen derimot, de mister kanskje også interessen hvis endringene blir for store). Lars Lilliestam siterer Torgny Sangren som oppsummerer hvordan musikalsk kvalitet skildres i rockjournalistikk: «Det som anses ge kvalitet är sammanfattningsvis *enkelhet, spontanitet, nakenhet, äkthet*, och förmågan att göra *innovativ* eller *nydanande* musikk» (Lilliestam 2006:237, forfatterens kursivering). Vi kan sjalte ut to ulike måter å være nyskapende på: En artist kan være nyskapende i seg selv – i forhold til det hun eller han har gjort før – og en artist kan også være nyskapende i forhold til hele sjangeren eller i sjeldne tilfeller; til hele musikkhistorien (!), og da grenser det mot det vi kan kalle innovasjon. Innovatøren er ofte en artist eller et band som gir ut sitt første album eller som ikke har slått helt igjennom før. Etter at innovasjonen har skjedd stilles det kanskje enda sterkere forventninger til disse. Egenart, nyskapning og innovasjon er ledd i autentisitetsdiskursen, på den måten at noe som er annerledes oppfattes som et unikt og ekte uttrykk. Man hermer ikke etter noen andre, man følger ikke en fast formel, og i tråd med en det moderne samfunnets forventninger, er man «seg selv». Dette kan ses i lys av prosesser knyttet til smak. Et ønske om å finne sin egenart og å være nyskapende i det musikalske uttrykket er i grunn en ytring om hva man er og *ikke* er som artist og individ. Man viser frem sin unikheter og identitet – og dermed også sin smak. Som i tilfellet med Bjørn ovenfor er det imidlertid et kompleks spill av elementer som må klaffe for å være nyskapende. I forlengelsen av utsagnet om gjenskapelse sier han noe om hvordan kritikernes krav om å skulle være nyskapende kan være med på å hemme kreativiteten og særegenheten:

Det som jeg tror er det eneste som ligger til grunn for å kunne bli nyskapende er rett og slett å få være i fred og kunne utforske sitt eget landskap uten at noen sier at du skal være sånn og sånn. Slik at du til sist står frem som deg selv. Hvis det kommer noe genuint fra den ene personen som da spiller, hvis det på en måte er «rent» eller «rett», til dels upåvirket av hva kompisene mener, så er det i hvert fall store sjanser for at det dukker opp noe som er egenartet, ikke i den forstand at det er revolusjonerende, men at det er noen små nyanser som bare er vedkommendes. Og da kan man si «ja, dette er nyskapende det». Men hvorfor? Ikke fordi at noen har sagt at «du må være nyskapende», men fordi du kanskje har fått være i fred og ikke har fått bygd opp en angst som gjør at du tenker: «skal jeg spille sånn, skal jeg spille sånn, nei jeg kan ikke gjøre sånn, kan ikke gjøre sånn».

Disse tankene er først og fremst rettet mot situasjonen i «jazzverden» – Bjørn snakker i dette tilfellet om å spille, om nyanser i det instrumentale uttrykket, ikke om å synge og skrive låter. I jazzmiljøet i Norge kryr det av unge og dyktige musikere, mange med utøvende konservatorieutdannelse og alle med mange år med nitidig øving og samspill bak seg. Det er ingen tvil om at det finnes mange musikere av meget høy kvalitet i dette miljøet, og kriteriene for å bli ansett som en av de virkelig store og talentfulle vil dermed være deretter. Det holder derfor ikke å kunne spille fine eller litt sære soloer på *All the Things You Are* for eksempel – det kan «alle». Man bør skape noe eget – ha et særpreg.

Det er interessant å observere at dette poenget også kan appliseres på den øvrige musikkutøvelsen. Også de som synger, skriver låter og spiller i en popmusikk kontekst søker egenart og et særpreg i uttrykket. Dan Sundhordvik underbygger nettopp det. Her i et sitat der han snakker om musikeres (gitaristers) egenart:

– Egentlig er det ikke så vanskelig å skille seg ut i utgangspunktet. Det første man kan gjøre er å unngå å spille typiske blueslicks for eksempel. Det er jo veldig oppbrukt. Men på den andre siden så kan det ikke bli helt atonalt heller hvis man skal bevege seg innenfor pop/rock. Så da gjelder det å ta ting man liker og videreutvikle det på en eller annen måte. Det kan for eksempel være at du har hørt gitaristen i Coldplay som bruker en veldig kul lyd. Da kan du bruke den lyden, men spille helt andre ting enn det han gjør. [...] Mark Knopfler er en gitarist som alle nevner når man skal snakke om signatur. For hvis han spiller to toner, så hører du at det er han. Jeg tror det er en veldig kul retning å bevege seg i. Å klare å få et slags «stemmegjenkjenningssyndrom» på det du spiller.

– Får du det ved å høre på mest mulig slags gitarspill og «planke» ting som andre har gjort, slik at du utvikler et stort repertoar å ta av? Eller er det kanskje bedre å forsøke å sperre inntrykkene ute?

– Akkurat i den saken så heller jeg kanskje mot det siste. Hvis du sender en fyr inn i jungelen med en gitar i 15 år og lar han sitte der og spille, så tror jeg han kommer til å høres ut som han og ingen andre når han kommer ut igjen av jungelen.

Dan ønsker i likhet med Bjørn Klakegg å ha en egenart i spillet sitt. Dette er nok viktig for de aller fleste musikere og artister på et visst nivå. Man er en god musiker når man har noe å komme med, noe å melde, noe å formidle som er ens eget. Sammenligner vi sitatene, ser vi at Dan og Bjørn enes om at egenarten er noe som best kommer på en naturlig måte. Det kan synes som om begge har en tro på at musikken eller musikaliteten i et menneske er noe som vil utvikles forskjellig hos alle individer. Spørsmålet er bare om man lar seg oppdage de iboende unike kreative egenskapene som ligger i en selv. Musikk og smak blir i et slikt syn altså knyttet opp mot identitet og personlighet, noe som stemmer godt overens med det vi har sagt om smak knyttet til identitet tidligere i oppgaven. Men samtidig er det, slik jeg ser det,

liten tvil om at miljø og trender har mye å si for hvordan man bruker evnene sine. Man er aldri i jungelen i 15 år.

De siste par årene har det for eksempel oppstått en interesse for sjangere kategorisert som americana i populærmusikkfeltet i Norge. Countrymusikken, spesielt bluegrass, har blitt anerkjent, og mange artister kaller seg singer/songwriter og tar i bruk instrumenter som er typisk for amerikansk sørstatmusikk. Marit Larsen og Tone Damli Aaberge er eksempler på popartister som har denne bevegelsen som inspirasjonskilde og utgangspunkt. Jeg spurte Dan noen spørsmål i så henseende:

– *Føler du deg preget av bluegrassbølgen?*

– Nei, det er fint lite altså. Jeg kan høre et par låter, men så har jeg lyst å høre noe med fuzz igjen, eller synth. Det er ikke der jeg hører hjemme, og jeg har heller ikke kjøpt steelgitar eller banjo... Og jeg tror vel egentlig ikke jeg kommer til å gjøre det heller.

Som en følge av den nye forkjærligheten for bl.a. bluegrass har nemlig mange gitarister begynt å spille banjo, dobro, lapsteel, pedalsteel eller mandolin. Beveggrunnene for dette er antakelig at det er morsomme instrumenter å spille, de gir en tidsriktig «farge» på musikken og man framstår som en allsidig musiker som følger med i det som skjer.

– *Er det noen spesiell grunn til at du ikke har skaffet deg noen av disse instrumentene?*

– Jeg ser absolutt nytten av det som frilans gitarist, men samtidig er jeg vel ikke så frilans i hodet at jeg har lyst å være parat til enhver anledning. Jeg har lyst til å kjøre på det jeg liker selv. Da må man ofre noe og så må man heller være flink på noe annet. Jeg har jo alltid sett meg selv litt på siden av frilansmiljøet. Nå er jeg jo midt oppi det selvfølgelig, men utgangspunktet var at jeg bare hadde lyst å spille i band, ikke det å bli ringt for å gjøre en studiosession. [...] Jeg vil heller ha ett band og lage en bra plate enn å shoppe rundt mest mulig. Tror det blir bedre musikk av det og.

Dan skiller her mellom det å være frilans musiker og det å være bandmusiker. Temaet kommer opp ved flere anledninger i intervjuet. Er man en frilansmusiker må man gjerne spille med mye forskjellig for å få hjulene til å gå rundt. Noen ganger spiller man sannsynligvis musikk man ikke engang liker selv. På den måten må ens personlige smak til tider vike for profesjonens krav. Et eksempel på en slik situasjon er hvis man skal spille konsert med et coverband. Dan er av den oppfatning at han heller ville tatt seg en «vanlig» jobb enn å spille i coverband. Denne restriktive holdningen reflekterer hvor viktig det er med originalmateriale for denne informanten. Det kan synes som om det ikke er musikkstil og sjangere som først og fremst kvalifiserer til at musikken er verdt å spille, men hvorvidt den representerer et eget

uttrykk. Å spille i coverband på utesteder, der målet er å få folk til å danse og drikke, innebærer gjerne at man reproducerer hitmusikk fra a til å. Det skal helst låte mest mulig likt originalen, og dermed blir man som musiker et slags verktøy for reproduksjonen, der man henses til å «plukke» ting andre har gjort, snarere enn bruke sin egen musikalitet, kreativitet og særpreg. Covermusikk kan dermed fort oppfattes som uautentisk av mange, men det kan, som Frith nevner i forbindelse med autentisk eurodisco (i Derno og Wasburne 2004:28), også tenkes at det finnes coverband og dansemusikk som oppleves som mer autentisk enn annen.<sup>25</sup> Jeg vil ikke gå inn på noen videre drøfting av denne problemstillingen, annet enn å nevne at det sannsynligvis er et tema som mange musikere forholder seg til.

Jan Tore Disen har en tredje innfallsvinkel til nyskapning. For han handler det om å forsøke å være nyskapende i låtskriving og produksjon. Og for å kunne være det må man være oppdatert på hva som rører seg i musikkbransjen og de nærliggende sjangrene og uttrykkene man til enhver tid jobber med. I kapittel 1 siterte jeg Jan Tore der han sa at han ikke lytter så mye til musikk på fritiden. Dette er fordi han som musikkprodusent ofte behøver andre inntrykk enn musikk for å koble av. I samme vending sa han imidlertid at han pleier å sjekke ut referansene som artistene han jobber med gir ham, for på den måten å få et inntrykk av det musikalske landskapet de beveger seg i. Med andre ord prøver han å få et innblikk i artistene sine musikalske forforståelser. Videre liker han å holde seg oppdatert på ting som beveger seg innenfor elektronisk musikk, som jo er hans hoveddomene. Lytting til musikk blir dermed som oftest noe han gjør i forhold til profesjonen – det jeg har kalt profesjonssmak blir i så henseende viktigere enn identitetssmak<sup>26</sup>. I den sammenhengen synes jeg det er interessant å vite om han sammenligner seg med storheter i det internasjonale miljøet for elektronisk musikk, og om disse er med på å forme hans forståelse av hvordan en produksjon bør gjøres. Kan han føle seg fastlåst eller hemmet av å høre annen «konkurrerende» musikk som virkelig er bra og imponerende? Hvis han føler et behov for å «toppe» foregangsskikkelsene i sjangeren og miljøet, antar jeg at det kunne være med på å hemme kreativiteten.

---

<sup>25</sup> Johnny Cash sine coverversjoner av kjente pop- og rocklåter fra nyere tid (bl.a. *Sting*, *Nine Inch Nails* og *Depeche Mode*) fra *American Recordings*-serien er høyt anerkjent, og nærmest ansett som bedre enn originalversjonene (!), noe som kan sies å være et paradoks i denne sammenheng.

<sup>26</sup> Siden Jan Tore på sett og vis fungerer som en profesjonell smaksdommer kan det også tenkes at den identitetsskapende funksjonen som smaken har, vil være gjennomgripende også i profesjonen. Smaksdommene han foretar seg i produsentstolen er med på å skape Jan Tores identitet, ikke bare som produsent, men også som person og individ. Slik ser vi at identitetssmak og profesjonssmak i bunn og grunn er to sider av samme sak (altså *smaken*).

En av følgene med å bli eldre er vel det at man kanskje blir litt tryggere på seg selv. En innser at det som oftest ikke er noe «hokus pokus». Det som kan være «hokus pokus» er å ha nok kunnskap, ha nok mot, og rett og slett bare tørre å gå for noe som en selv føler er bra. Samtidig må man også ha stor nok innsikt til at en klarer å se dette her i et større perspektiv. Når vi sitter i et lite marked som vi gjør her i Norge, så vil man jo kanskje raskere føle seg original enn hvis man hadde satt i et veldig mye større marked. Derfor prøver jeg jo også da, når jeg skal vurdere egen handling, å kanskje se litt utenfor bygrensen til Oslo for å se hva som beveger seg andre steder, og sjekke ut miljøer som jeg synes står veldig sterkt innenfor forskjellige felt. Det gjelder litt med det å tørre å prestere innenfor forskjellige sjangere – jeg prøver å gå til de kildene som jeg vet er veldig bra på noe, hvis jeg skal prestere innenfor noe, for da kan jeg prøve å vurdere meg opp imot det. Og det jeg ofte ser er at uansett hvor gæern jeg prøver å være så klarer jeg aldri å være så gæern at noen syns jeg har vært helt vill. Det er heller de tingene som jeg liker intuitivt, og som jeg selv opplever som nyskapende, som gjerne bryter en grense. Men det er kjempevanskelig å bryte grenser.

Jan Tore viser her at han har en nokså avslappet holdning til problematikken. Han føler seg såpass trygg på sine egne evner og originalitet at han ikke er redd for sammenligningen. Sammenligningen er snarere en ressurs enn en trussel. Jeg tenker at dette også kan ha med at norske band og artister står nokså sterkt i det internasjonale miljøet for elektronisk musikk. Røyksopp, Bugge Wesseltoft, Bel Canto og Subgud (for å nevne noen) har gått foran og vist at det går an å lykkes internasjonalt, og at norsk musikk kan ha et eget eksotisk særpreg som resten av verden verdsetter. Artister innen elektronisk musikk har dermed gjerne ikke det samme mindreverdigetskomplekset i forhold til det internasjonale markedet som det til tider kan virke som norske pop- og rockartister lider av. Videre ser vi at Jan Tore oppfatter det aktive forsøket på å være «gæern», altså å bryte grenser, ofte som mindre vellykket enn om man bare lar ens egen intuitive smakssans styre de valgene man tar. Nyskapning er noe springer ut av ens musikkfaglige kompetanse og smak, men man må ha nok mot til å «tørre å gå for det». Dette resonnementet er slik jeg oppfatter det ganske så forenelig med Bjørn Klakegg og Dan Sundhordvik sine tanker om nyskapningens og egenartens drivkraft i avsnittene ovenfor.

Jan Tore skiller seg imidlertid ut fra de andre informantene på ett plan. I motsetning til hos Bjørn og Dan har ikke instrumentale ferdigheter og egenart i spillestil så stort fokus. Dette har sannsynligvis med hans rolle som aktør å gjøre. Han identifiserer seg først og fremst med musikkprodusentgjerningen, og da er det gjerne helheten som er viktigst, ikke hvorvidt en av flere musikere i en produksjon har en så og så egenartet spillestil. Samtidig er han opptatt av å få frem det beste av utøverne. I kapittel 2 var vi inne på hvordan Jan Tore bedømmer en prestasjon, for eksempel hvis han er sensor på en eksamen, eller hvis han skal høre på et band

eller en artist for å finne ut om det kan være verdt å jobbe med. Egenskapene han verdsetter er da knyttet til evnen til å formidle noe interessant. Han ser etter om noe skiller seg positivt ut fra det gjennomsnittlige eller ikke – om noen har «noe å melde», om fremførelsen kommuniserer, om uttrykket er troverdig. Dette handler, i likhet med Bjørn og Dan sine refleksjoner omkring egenart og nyskapning, også om autentisitet, men for meg virker det som om autentisiteten i den helhetlige fremførelsen blir ekstra viktig for Jan Tore. Dette gjelder kanskje generelt for musikkprodusenter. De fokuserer i større grad på helheten, og er kanskje mer bevisst på det ene element som til syvende og sist er viktigst i denne type musikalsk fremførelse, nemlig vokalen – formidlingen av teksten. Vokalistens prestasjoner og formidling er selvsagt også viktig for andre enn musikkprodusenter, det vitner jo noen av Bjørn Klakegg sine utsagn i kapittel 2 om, men for produsenten er disse tankene knyttet direkte opp mot profesjonssmaken i større grad enn for en musiker som gjerne i første omgang fokuserer på hva hun eller han skal velge å spille på instrumentet sitt.

Ønsket om å være nyskapende og å ha en egenart i det man gjør er et sentralt tema for alle informantene, og jeg antar at det gjenspeiler en generell problematikk som er å finne blant de aller fleste aktører i musikkfeltet. Det finnes så mange dyktige aktører innen enhver sjanger og innen enhver profesjon at man må gjøre det man gjør ekstra godt, på så mange plan som mulig.

## **Gatekeeperrollen**

I gamle dager likte jeg ikke country. Ut ifra en definisjon som tilhørte mitt miljø, som da handlet om at country ikke var kult å like.

I det første kapitlet brukte jeg dette sitatet om Bjørn sitt forhold til countrymusikk, og påpekte at forholdet har blitt redefinert. Han forteller at noe av det han liker best å høre på nå blant annet er artister som Dolly Parton, Willie Nelson og Townes Van Zandt, noe som nærmest var utenkelig for 30 år siden (selv om disse artistene også da var kjente og aktuelle). Ved flere anledninger kommer Bjørn inn på hvordan jazzmiljøet han var en del av hadde implisitte retningslinjer for hva man kunne si og hva som var kult å like:

Jeg husker da jeg var ung, så var det av og til man turte å si et eller annet, men etterpå lurte man: «tok jeg feil nå?». Det vil si, «var de andre enige med meg?» [...] Hva er det å ta feil?

Jeg er jo på en måte meg, og det kan aldri være feil. Men det blir altså feil i en sosial sammenheng. [...] Hvis jeg hadde sagt at jeg likte Dolly Parton den gangen – «Hva er dette for en gjøk?», ikke sant – «Har du ikke greie på musikk?»

Bjørn beskriver ved et par anledninger en slik type kollektivt utvalgt/begrenset smak som *angstrelatert*. Dette er etter min mening et treffende begrep. Det hender jo i tid og stunder at man fornekte noe og forfekter noe annet først og fremst for å blidgjøre «de andre». Og «de andre» forbindes gjerne med en viss angst, selv om de kanskje består av gode venner. I en vennegjeng og i andre små sosiale settinger er posisjonering av enkeltindivider en sentral, om enn skjult, beskjeftigelse, spesielt i ungdomstiden. Utsagn og handlinger som bygger eller understreker smak og identitet er dermed ytterst viktige for tilværelsen for mange ungdommer, og det er kanskje en av grunnene til at man ofte sier at identiteten formes i ungdomsårene. Som nevnt tidligere hevder Zillman og Gan noe lignende: «Peers who, for whatever sound or trivial reason, are admired at this time define social attractants, and their preferred music is likely to become the affiliating party's choice» (i Hargreaves og North 1997:172). Det kan være vanskelig å enes om en definisjon av «ungdomsårene» – perioden Bjørn snakker om er da han var i tjueårene på 1980-tallet. Jeg tror uansett man kan sammenligne gruppedynamikken i typiske tenåringsgjenger med gruppedynamikk blant litt eldre (men fortsatt unge og lovende) musikere. Unge musikere er gjerne kvinner og menn i tjue- og tredveårene som forsøker å komme seg opp og frem – personer som prøver å skape seg et navn ved å framstå som dyktig på instrumentet sitt. I slike miljøer kan det virke som om det eksisterer en slags hierarkisk maktstruktur der den enkelte blir tillagt en posisjon eller status i miljøet etter hvem man har spilt/spiller med og hvor mange spillejobber man har. Struktureringen av musikermiljøet<sup>27</sup> er slik jeg oppfatter det bygget opp rundt bedømmelser av den enkelte med utgangspunkt i en slags personlig abstrakt eller muntlig CV som alle aktører bærer med seg. Dette er ikke resultat av tilfeldigheter eller «anarki», men det er gjerne noen sentrale personer i miljøet som legger føringer for hierarkiets oppbygning, og disse personene innehar det vi kan kalle for en gatekeeperrolle. Beskrivelsen gatekeeper brukes gjerne om personer eller institusjoner som bestemmer hva som er godt nok til å slippe igjennom, bl.a. i platebransjen (Negus 1996:55,66). Min bruk av begrepet er imidlertid her

---

<sup>27</sup> Det er selvfølgelig en forenkling å plassere alle musikere i ett miljø. Det miljøet jeg prøver å beskrive her er et miljø bestående av unge frilansmusikere innen rytmisk-/popmusikk i Oslo.



knyttet til en mer uformell form for filtrering. Lundberg, Malm og Ronström påpeker at gatekeeperrollen fordrer at man representerer god smak (2000:42), noe jeg mener er et anvendelig perspektiv på funksjonen også i vår kontekst. Alle gjør seg stadig opp noen meninger om hvem man liker å spille med, hvilke musikere som er «inne» og «ute», hvem som skal anses for å ha «cred» eller ikke, men det er gjerne noen sentrale personer som legger føringer for hva de andre skal tenke, og som attpåtil har makt til å utføre rangeringene i praksis. Nøkkelpersoner i miljøet er individer som allerede har oppnådd en viss status og anseelse og står høyt oppe i hierarkiet. De innehar en gatekeeperrolle som er basert på deres smaksdommer, og disse smaksdommene kan i sin tur overføres til medmusikere. Det kan dermed synes som ulike musikkfelt består av nettverk av aktører som er med på å opprettholde og utøve kontrollen over hvem som skal få lov til å delta i de ulike sammenhengene, hvem som skal mene og hvilke meninger som skal ha vekt. Dette skjer både ubevisst eller med viten og vilje. Man står i et vekselforhold der man forsøker å holde de med antatt lavere anseelse ute, samtidig som man selv ønsker å klatre høyere opp i hierarkiet. La meg illustrere dette med et utsagn hvor Bjørn snakker om sin rytmeferdighet som musiker:

Jeg merket det jo på litt sånn sterke personligheter i miljøet: At det var store ord og folk rundt som kanskje holdt kjeft og på en måte bare nikka. Og så ble det plassert hva som var bra. [...] Musikkmiljøet kan jo være tøft det altså, fordi det handler om prestasjon og posisjoner og at man skal spille med folk. Man håper kanskje å få spille med vedkommende som står frem med tydelige standpunkter ikke sant, så da holder man kjeft og lar seg prege.

Gatekeeperrollen er gjerne noe man finner blant de eldste i miljøet, og slik sett fungerer gatekeeperne som oppdragere eller lærere. Deres funksjon er viktig fordi de er med på å rettlede andre inn i feltet: Hvordan skal man vite hva som er bra eller rett hvis ingen forteller deg det? Dette kan sammenlignes med det Frønes sier om læring via imitering eller etterligning av bestemte modeller, og signifikante andres posisjon i sosialiseringen (1994:33–37 m.m.).

Musikermiljøets gatekeepere legger slik jeg oppfatter det også føringer for mange andre ting, ikke bare hvem som skal regnes for å være «kul» eller «kjiip». Jeg har valgt å dele disse elementene inn i to plan. På et såkalt *makroplan*, kan det være hvilke sjangere eller stilarter som er «inne», og hvilke syn på musikkteknologi og historie som skal gjelde. Dette ser vi gjerne som noe som går i bølger. Noen av disse kan for eksempel være retro 70-tall med originale elektromekaniske instrumenter, retro 80-tall med sitt distinkte trommesound og

synthesizere, og som nevnt, bluegrassbølge med sine medfølgende konvensjoner. Jeg antar at noen må ha introdusert disse trendene i miljøene det gjelder; så å si plukket dem opp fra de internasjonale populærmusikalske strømningene og implantert dem lokalt. På et *mikroplan*, kan vi se at enkelte trommefills, gitarlicks eller pianovoicinger er mer populære og «korrekte» enn andre. Time og beat hos trommeslagere er et eksempel på et yndet samtaletema blant musikere som skal plassere andre i hierarkiet. Noen trommiser blir definert som «på tuppa», mens andre har en «herlig tung groove» – her er det snakk om små nyanser som det nær sagt forventes at man som musiker vet noe om. Allerede Charles Keil påviste for mange år siden hvordan ulike trommeslagere i ulike stiler lå «bakpå» eller spilte «on the top» (1994). Mitt poeng her er at føringer for hva som skal være gjeldende på mikroplanet avhenger av strømningene på makroplanet (sjangerpreferanser osv), men det vil antakeligvis alltid, uansett hvilket plan det gjelder, være noen personligheter i et miljø som er med på å sette dagsorden. Dan Sundhordvik forteller om hvordan produsenten Jørn Dahl har hatt mye å si for hans egen utvikling som musiker og låtskriver:

Han tok tak i Venke [Knutson] på et tidlig tidspunkt og jeg ble med på lasset på en måte. Der har jeg lært veldig mye om innspilling av musikk og produisering, hvordan man gjør ting. Han har jo gjort Kurt [Nilsen] og Alejandro [Fuentes] [...] og jeg har vært en del av den gjengen. Disclab [Jørn Dahls studio/produksjonsselskap] har vært veldig sentralt der.

I tillegg til å produsere utgivelser med Kurt Nilsen, Alehandro Fuentes og Venke Knutson, var Jørn Dahl også produsenten bak debutplata til Lene Marlin, *Playing My Game* fra 1999. Med slike store utgivelser bak seg er det liten tvil om at han har hatt en del å si for popmusikken i Norge de siste 10 årene. Vi ser, slik Dan forteller, at Dahl også får en sentral rolle blant dem han jobber sammen med. Han velger selv hvilke musikere han vil bruke på ulike innspillinger, og jeg antar at dette gjøres ut fra deres evner til å spille «riktig», dvs. gjøre smaksdommer vedrørende hva og hvordan man skal spille instrumentet, på en måte som passer Jørn Dahl og musikken og de premisser den setter. Gjennom å delta på slike innspillinger lærer musikerne i sin tur viktige ting om hvordan Dahl tenker (hva slags smak han har), samtidig som det fører til at de automatisk rykker noen hakk høyere opp i anseelse hos andre musikere i miljøet. Men det å jobbe med en pop-produsent kan kanskje være både på godt og vondt?

– *Har du noen gang følt at du har gått på kompromiss med deg selv?*

– Ja, til tider føler jeg at jeg har gjort det. Men det gjør man jo alltid. Hvis du er hyrt inn som

gitarist på et prosjekt så er det jo din jobb å gjøre det som produsenten sier. Og det kan jeg leve med. Det er jo fremdeles jeg som spiller, og det vil låte litt annerledes enn om en annen hadde gjort det. Man har jo alltid sine ideer om hva som er den perfekte musikken eller perfekte løsninger... man er jo flere som jobber om en ting.

Selv om Dan har gått med på noen kompromisser føler han ikke at det har gått over grensen for hva han kan tolerere. Til syvende og sist er det produsenten som er sjefen i en produksjon, og klarer man ikke å leve med det har man kanskje ikke noe som studiomusiker å gjøre. Dan har dermed ikke bare klart å beholde integriteten, men han har latt den vokse seg større. Han har vært mottakelig for å lære og har latt seg påvirke på en positiv måte og dette er kanskje medvirkende til den posisjonen og respekten han innehar i sitt miljø.

I lys av avsnittet om gatekeeperrollen vil jeg påstå at ulike musikermiljø og andre miljøer innen musikkfeltet fungerer som sosialiseringsinstanser. Gjennom sosial og faglig interaksjon med andre aktører lærer man noe om hvilke personlige og musikalske egenskaper, stiler, uttrykk og konvensjoner som er riktige og fruktbare å anvende i prosessen med å bygge seg et navn og en karriere. Læringen som skjer her, handler ikke først og fremst om musikalsk kvalifisering (for eksempel tilegnelse av teoretisk oversikt på instrumentet), men er mer pragmatisk relatert. Det handler om hvordan man skal anvende instrumentale ferdigheter på «riktigst» mulig måte, noe som kan sies å være en del av en skjult/uformell kompetanse.

## **Informantene som signifikante andre**

I kapittel 1 snakket vi om sosialiseringens formidlere, og at det som kalles *signifikante andre* blir viet oppmerksomhet i sosialiseringsteori. Videre viste jeg hvordan informantene fortalte om sin oppvekst og oppdragelse med musikken, og hvordan de oppfattet enkeltpersoners påvirkning på deres musikalske liv og smak. Vi skal nå ta en titt på hvordan informantene så å si lar stafettpinne gå videre – hvordan informantene fungerer som signifikante andre for mennesker de har omgang med. Mitt poeng er ikke å hevde at for eksempel Jan Tore Disen er en signifikant annen for den og den personen. For å påvise det måtte jeg jo intervjuet de det gjaldt. Men vi kan se på sosialiseringen fra etablerte smaksdommere sitt perspektiv og gå ut fra at disse på et eller annet plan har en innflytelse på folk rundt seg. Dette kan vi anta med bakgrunn i informantenes status og populærkulturelle kapital som vi snakket om i kapittel 2 – musikkfeltets aktører ventes å ha en autoritet i sine smaksdommer. Det jeg derfor ønsker å

vise her er hvordan informantene oppfatter seg selv som signifikante andre, og hvordan de tenker om de situasjonene der de antatt har påvirkning. I dette avsnittet vil jeg konsentrere meg om Bjørn Klakegg og Jan Tore Disen. Det er disse to som i størst grad har bidratt med konkrete utsagn innenfor dette temaet, mye fordi Jan Tore underviser i musikkteknologi og låtskriving ved NISS, mens Bjørn underviser i gitar hovedinstrument blant annet på musikklinjen ved Foss videregående skole i Oslo. På generell basis kan vi si at en lærer vil ha påvirkning på sine elever, men spørsmålet er om man, i tillegg til det primære håndverket eller kunnskapen det gjelder, også formidler smak? La oss ta en titt på Jan Tores rolle – her forteller han om hvordan han forsøker å ha det han kaller et innholdsfokus i undervisningen:

Jeg vil egentlig prøve å gi elevene så mange erfaringer som mulig, som gjør at de selv kan ta ting videre fra eget sted. Jeg prøver også å ansvarliggjøre de, fordi min opplevelse er at hvis jeg gir studentene kokebøker så får jeg stort sett bare reproduksjoner av enten ting jeg har sagt eller det som de har blitt forevist. Det er mye mer spennende i det de begynner å reflektere rundt «hvordan kan jeg bruke dette her?», og «i hvilke sammenhenger kan jeg nyttegjøre meg av de verktøyene jeg har?». I stor grad så er jo begrepet låt, i hvert fall innenfor rytmisk musikk der vi arbeider, en nokså selvsagt størrelse. Vi har en del måter å gjøre komposisjoner på som er såpass godt kjent at da kan vi heller se på styrkeforhold – hva er det som gjør at en tekst oppleves som sterk eller svak, eller harmoniske forbindelser oppleves som sterke eller svake? Hva er det som skaper spenning, hva er det som skaper utløsning? På hvilke plan kan vi jobbe med de faktorene? Kan vi jobbe med det innenfor teknologi? Kan vi jobbe med det på låta? Når gjør vi hva? Kan vi sette en tension/release, hvor historien sier noe og teknikken skaper forløsning? Altså på hvilke plan kan vi gjøre dette her? Jeg er opptatt av teknologi som et historiefortellerverktøy, og at studentene lærer å søke ny informasjon selv. Jeg sier ofte det, at når du går på denne type undervisning som vi driver med, så skal du ikke lære deg veien fra Oslo til Bergen, du skal lære deg å lese kart. For kanskje du har lyst å reise et annet sted enn til Bergen. Hvis jeg hadde lært deg veien til Bergen så hadde du lært mye av det også, men det blir litt for reproduserende. Det blir litt kjedelig. Dette gjør jobben min veldig spennende fordi det krever en høyere grad av interaksjon med studentene. Da må jeg være villig til å følge dem også i de banene som de velger å ta. Så der får jeg se masse nytt.

Grunnen til at jeg har tatt med hele dette lange sitatet er at vi her får se flere interessante momenter ved Jan Tores tenkning om undervisning, pedagogikk og didaktikk. Han sier han vil ansvarliggjøre studentene og få de til å lære å lese kart, fremfor å utføre reproduksjoner. Også her ser vi spor av en estetikk og et musikkssyn som tilsier at man skal forsøke å være nyskapende og egenartet. Målet med faget er ikke å kopiere det andre personer har gjort før, heller ikke lærerens metoder og egenart. Samtidig vil Jan Tore sine preferanser og ideer om hvordan låtskrivning og musikkproduksjon skal gjøres være med på å styre fagets og undervisningens agenda. Dette er ikke ment som kritikk – lærerens forforståelse vil til enhver

tid prege all undervisning. I så måte kan vi si at Jan Tores smak og ulike preferanser indirekte vil bli formidlet til studentene, og at studentenes smak og oppfatning av musikk sannsynligvis vil bli preget av dette, bevisst eller ubevisst. (Det er selvsagt ikke sikkert studentene vil si seg enige med Jan Tores syn på alle ting, men de må i hvert fall prøve å anvende seg av lærerens fremgangsmåter for å få noe ut av faget.) Det jeg identifiserer som smaksrelaterte momenter i sitatet ovenfor er da blant annet fokuset på styrkeforhold og tension/release. En annen lærer ville kanskje ha konsentrert seg om andre momenter i en låt eller en studioproduksjon.

Bjørn Klakegg forsøker å formidle musikalitet og instrumentale ferdigheter til sine mange gitarelever. Ivar Frønes påpeker at forholdet pedagog–barn har blitt tettere innenfor skolen de siste tiårene. Dette medfører at lærere og pedagoger kan defineres som signifikante andre i barnas liv og utvikling (1994:46). Igjen vil jeg påpeke at Frønes sin fremstilling av sosialiseringen først og fremst er myntet på barne- og ungdomsårene i menneskets utvikling. Det er ikke alle elevene til Bjørn og Jan Tore som faller inn under denne aldersbetegnelsen, men likevel vil jeg hevde at disse to absolutt bør kunne defineres som signifikante andre for sine elever da det i fagene det gjelder gjerne undervises på et nokså personlig og uformelt plan. Dette ser vi ekstra tydelig i individualundervisning på hovedinstrument. Jeg spurte Bjørn om han hadde opplevd å merke at han har hatt påvirkning på andre musikere:

Ja, jeg har opplevd, og det er veldig rørende, [...] at det har kommet folk bort og sagt at jeg har vært inspirasjonskilde. Og jeg har jo også hørt elever, eller sett små ting som kanskje kan tyde på at noen er litt inspirert. Jeg har jo opplevd det. Det er jo litt hyggelig. Samtidig kan jeg være litt gjerrig, hvis jeg har funnet ut noe som jeg har brukt lang tid på, altså en slags teknikk å bruke. [...] Og da kan jeg merke at jeg er restriktiv i forhold til å ikke bare gi fra seg gullbarna sine ikke sant? Så sann sett er de verste elevene jeg kan få de som bare vil vite: «hva gjør du?», «hvordan får du den lyden?», «hva gjør du da?», og som vil sette på fiskesnelle og ha vibarm-mikk og begynne å bruke fingerbøl [ulike gitarteknikker som Bjørn er kjent for]. Da får jeg et lite problem, og jeg tror det er min egen smerte jeg kjenner da. Hvis jeg skal uttrykke det så vil jeg da si et eller annet om at «la meg heller være inspirasjonskilde til å gå dine egne veier». Det går det an å være. Og sann har for eksempel Bill Frisell vært det for meg.

Her ser vi en likhet med det vi har sett i Jan Tore Disens fremstilling av innholdsfokus i undervisningen. Jan Tore tok i bruk en metafor som også kan brukes her: «Man skal ikke lære elevene veien fra Oslo til Bergen, men lære dem å lese kart». Bjørn vil at elevene skal være selvstendige i forhold til spillestil og egenart, og ikke kopiere det han selv gjør. Det han først og fremst ønsker å lære vekk er verktøy til å kunne ha frihet til å spille det man selv ønsker.

Vi kan finne likhetstrekk mellom Jan Tore sitt virke som produsent og det jeg har

nevnt om Jørn Dahl i avsnittet om gatekeeperrollen ovenfor. Jan Tore er også i den posisjonen at han kan velge ut medvirkende på diverse produksjoner. På den måten kan Jan Tore fungere som en gatekeeper i sitt miljø. Et annet interessant moment som kommer til syne i hans virke som musikkprodusent er formidlingen som skjer mellom han og utøvere i en innspillingssituasjon. Jan Tore må på en eller annen måte formidle hvordan han vil utøverne skal prestere: hvordan sangeren skal synge sangen, hvordan trommisen skal spille grooven, hvordan låtskriveren kan/burde arrangere låta etc. Å optimalisere låta og fremførelsen er jo en av musikkprodusentens hovedoppgaver. I den prosessen vil Jan Tore etter min oppfatning formidle smak – ønskene han fremmer til utøverne gjenspeiler de smaksdommene han foretar seg i den aktuelle situasjonen. Hvis han ber vokalisten om å forsøke å synge melodien eller teksten på en bestemt måte, vil det kunne prege denne personens forståelse av hvordan han eller hun bør synge også i ettertid. For det er gjerne gjennom kvalifiserte uttalelser om ens egen prestasjon at man får størst incentiv til å utvikle seg og jobbe med ting man kanskje tidligere har oversett. Jeg kan for min del huske kommentarer (først og fremst av den positive sorten) fra personer som jeg oppfattet som kvalifiserte, fra mange år tilbake, og jeg tror ikke jeg er den eneste som har det på denne måten. Når en person man oppfatter som dyktig og signifikant ytrer seg om ens egen musikalitet og kvalitet, lytter man, og sannsynligvis vil man ta det med seg og forsøke å inkorporere den nye kunnskapen i ens videre utvikling. La oss se på hva Jan Tore forteller om hvordan han forsøker å formidle tanker om prestasjon og fremførelse i en innspillingssituasjon:

Det er veldig forskjellig. Der går det av og til på personkjemi. Noen liker tekniske termer. For eksempel kan man si «du skal synge en kvart høyere», altså at man bruker musikkbegreper eller fagtermer. Andre liker å snakke mer om ting som kanskje er situasjonsbetinget. Du kan si til vokalisten at «nå skal du synge som om du står i en bar ved siden av John Travolta i en eller annen Tarrantino-type film, hvor han står der og har akkurat drept noen. Du står ved siden av og drikker en whisky, og så begynner dere å prate sammen». Nå var det kanskje et nokså søkt eksempel, men man kan lage forskjellige bilder for å prøve å hensette folk i en tilstand. For noen blir det «fjernsynsteater» og fullstendig ubegripelig. For andre så er det akkurat det de trenger. Ofte må man jobbe litt med time. Særlig i studio som er en situasjon hvor prestasjonen fort blir evaluert, og en vil gjerne, som utøver, med en gang en hører opptaket, begynne å sammenligne seg med en eller annen plate man har hørt som er ferdigmikset. En hører aldri platene til andre før de er ferdige. En hører det ferdige produktet, og det er det en sammenligner seg med. Og så begynner en å evaluere sitt første vokaltake opp imot hva Madonna sang på take nr 50 mikset av verdens beste «miksefant». Og da er en ofte litt selvkritisk.

I studioproduksjonskonteksten og arbeidet med populærmusikk for øvrig nytter det ofte ikke å uttrykke tanker om musikken og fremførelsen med noter eller tradisjonelle musikktermer. Abstrakte sammenlignelser må ofte tas i bruk, og det er avgjørende om slike metaforer og bildeskapende språk kommuniserer eller ikke. Kanskje du som utøver ikke helt forstår hva produsenten prøver å få ut av deg. For denne språkbruken fordrer også kunnskap, bare at den i motsetning til tradisjonelle fagtermer i større grad inkorporeres indirekte, altså som en uformell og skjult lærdom. Man må forstå hvordan musikk kan sammenlignes, hvilke elementer i musikken som er sentrale i sammenligningen, og hvordan abstrakte tanker og ideer kan omsettes til praksis. Samtidig må (i dette tilfellet) sangeren og produsenten ha noen felles kulturelle referanser for at sammenligningene skal gi mening. I kapittel 1 identifiserte jeg smak som en skjult kunnskap som læres i kjølvannet av eller parallelt med musikkfaglig kompetanse. Språkbruken i en studiosituasjon henger etter min mening sammen med smakens tilegnelse. Produsenten, i dette tilfelle Jan Tore, ønsker å forme låta, fremførelsen og produksjonen til å bli best mulig. Best mulig i forhold til hva? Jo, i forhold til hans egen smak. Når Jan Tore skal formidle til vokalisten hva han ønsker seg av fremførelsen, formidler han altså på sett og vis sine egne preferanser. En erfaren sanger eller studiomusiker vil kanskje automatisk knytte produsentens språkbruk opp mot sin egen forforståelse og sine egne smaksdommer, og eventuelt stille relevante spørsmål tilbake for å kontrollere om tolkningen er den samme som produsenten er ute etter. En uerfaren utøver vil kanskje ikke mestre dette på en like god måte. Likevel tror jeg produsenten kan oppnå noe selv om utøveren ikke forstår. Utøveren vil forsøke å tenke annerledes om prestasjon og fremførelse, og kanskje oppdage noen nye aspekter ved eget repertoar og eventuelt en annen måte å tenke omkring musikkutøvelsen. Kanskje man vil være dypt uenig med produsenten sine preferanser, men da vil man også kunne lære noe, på den måten at ens egen smak blir stadfestet ytterligere gjennom avgrensning og opponering. Jan Tore forteller videre:

Som produsent må en prøve å tenke litt helhetlig, og prøve å finne de tingene en må formidle for at prestasjonen skal komme på plass. Det kan være å prøve å få folk til å forandre fokus, prøve å få folk til å hensette seg til en tilstand, prøve å gi klare meldinger. Kanskje også være bevisst på å ikke gi for mange meldinger, prøve å avgrense problemstillingen. Samtidig kan man også kjenne litt etter «når skal jeg la ting bare gå?», for dette er en del av personligheten til den som da fremfører. Kanskje det er en del av uttrykket at det ikke skal være helt perfekt i forhold til standardiserte termer? Det er en kontinuerlig evalueringsprosess. [...] Jeg skal liksom backe opp da, backe opp folk. Og det en også ser er jo at hvis du klarer å vise interesse for en person som da prøver å gi deg noe, så vil de ha mer lyst til å gi. Så det gjelder jo da å

stille ledende spørsmål innenfor noe som er interessant for den personen du prøver å få det ut av, og få den personen til å gi så mye som mulig av seg selv.

Man kan ikke alltid få sin vilje, heller ikke om man er «sjef» over utformingen av en produksjon. Jan Tore innser at han noen ganger må gi utøvere frihet til å gjøre ting på deres egen måte. Han kan ikke alltid la sin oppfatning av det «riktige» og det «gode» være fasiten. Her ser vi hvordan man i produsentrollen noen ganger må la den personlige smaken vike for profesjonssmaken og faglige overveielser om hva som er hensiktsmessig, hva som er mulig å gjennomføre på utøverens premisser. Jeg antar at slike situasjoner både kan være lærerikt for produsenten og utøveren. Produsenten må kunne identifisere hva som er utøverens særegenhet, samtidig som utøveren må være bevisst på hvordan han eller hun ønsker å fremstå og låte.

Gjennom disse eksemplene hentet fra Jan Tore og Bjørn sitt virke som produsent og lærere, ser vi at informantene er seg selv bevisst på den posisjonen de har som formidler av musikalitet og smak. De ønsker å bruke posisjonene sine til å formidle at egenart og troverdighet er sentrale verdier, samtidig som kunnskap og oversikt er en sentral ressurs.

## **Egenskaper man bør ha**

Avslutningsvis i dette kapitlet skal vi se nærmere på et tema som jeg mener er meget interessant og relevant i forhold til hvordan aktørene i musikkfeltet vurderer sine egne smaksdommer. Informantene forteller ved ulike anledninger om hvilke musikalske og personlige egenskaper de verdsetter og anser som viktige i deres respektive profesjoner. Det er ingen hemmelighet at det kan være vanskelig å lykkes i musikkfeltet. Man er sin egen lykkes smed, på godt og vondt, og det kan til tider være krevende å opprettholde en høy levestandard og et stabilt inntektsgrunnlag hvis man kun vil livnære seg av musikken. Man er derfor best rustet hvis man har noen spesielle personlige og musikalske egenskaper i bunn. Bjørn Klakegg har reflektert litt omkring egen og andres suksess:

Nå har jeg tenkt at jeg ikke må la det gå 10 år mellom hver gang jeg skal lage en plate. Man har jo selv et ansvar for sin egen karriere og sin egen situasjon. Jeg merker at mange eldre musikere i dag, eldre enn meg eller på min alder, begynner å bli sure og bitre på alle disse unge som kommer frem og klarer seg så bra, som er flinke til å booke og så videre. Jeg mener det er en type bitterhet som ikke nytter å forene med musikk. Jeg vil aldri skylde på noe. Har



ikke jeg gjort så stor suksess eller kommet så langt som jeg har villet, så skal jeg ta utgangspunkt i meg selv, skyldte på meg selv, og ikke noe annet.

Her ser vi at også Bjørn opplever musikkfeltet som en krevende arena å jobbe i. Man er ikke garantert suksess resten av livet selv om man en gang har vært ung og lovende. For det kommer stadig til nye folk, musikere og artister med store kvaliteter. Noen kjennetegn ved musikkbransjen er jo en konstant teknologisk utvikling, nye smaksgenerasjoner og endringer i publikums preferanser, samt nye bransjemessige premisser. Dette kan føre til en følelse av at man blir utdatert i markedet. Bjørn er tydelig i dette dilemmaet fordi det ikke hjelper å riste på hodet og si at det er urettferdig at visse andre får stor suksess. Slik sett kan vi anta at aktører som på ett tidspunkt fungerte som nøkkelpersoner og gatekeepere i sitt miljø, ikke nødvendigvis har den samme posisjonen og makten ti eller tjue år senere. Musikkfeltets strukturer endres med trendene i samfunnet, dette fordi det er publikum som til syvende og sist innehar den reelle makten. Spørsmålet er da hvor dyktig man er til å posisjonere seg i forhold til det publikummet man ønsker å nå. I stedet for å bli sur og bitter må man heller, i tråd med det Bjørn sier, bruke kreftene og kreativiteten på å jobbe videre med sine egne ting og definere og avgrense sitt eget domene i et hyperkomplekst felt som musikkfeltet kan sies å være.

Evnen til å jobbe med seg selv og sin egen utvikling og karriere henger sammen med en annen egenskap som Bjørn har vektlagt tidligere i oppgaven, nemlig å kunne være fri for andres hemninger på seg selv. Man må forsøke å stole på at en selv kan gjøre seg opp en kvalifisert mening. I det følgende sitatet snakker Bjørn om hva han tenker er viktig for at en musiker skal utvikle egenart:

Det å ikke ha så mange tabuer og si «det er ikke lov, det er feil», «jeg vil være en *sånn* musiker, jeg vil være en musiker som ikke er teoretisk». Jeg tror det er viktig å bare utvide horisonten i alle retninger og ikke være redd for kunnskap og oversikt. Det er du selv som styrer hvilke veier du skal gå, hvordan du skal spille. Jeg kan spille durterser på en countrylåt selv om jeg har lært meg sinnsykt mange rare kromatiske ting ikke sant? Jeg trenger ikke å putte inn alt jeg kan overalt, men jeg skal heller ikke ha redsel for å utvide repertoaret mitt.

Bjørn mener det er viktig å være åpen og reflektert med henhold til kunnskapen man har, og uttrykket man anvender. Man trenger ikke sette skylapper på seg selv og begrense seg fordi man bare vil spille den og den typen musikk. Kunnskap og oversikt er et gode, men man må være reflektert med tanke på hvordan man bruker slike ressurser. Her ser vi kanskje en liten forskjell i forhold til Dan Sundhordvik sitt syn på utvikling av egenart i gitarspill. I en pop-

rock kontekst kan det være meget negativt å være for «flink» på instrumentet. Spørsmålet er da om det i det hele tatt er mulig å fristille seg fra den kunnskapen og oversikten man har. Dan sitt eksempel med å være 15 år i jungelen for å utvikle et særegent uttrykk, vitner etter min oppfatning om et ideal der mest mulig kunnskap og oversikt ikke er ønskelig, da det kan hemme snarere enn å fremme kreativitet. Denne mulige uenigheten er antakelig knyttet til sjanger og miljø, i og med at Bjørn har en skolert jazzbakgrunn, mens Dan har en uskolert pop/rock-bakgrunn.

Jeg stilte Jan Tore Disen et spørsmål som går konkret på om det finnes noen spesielle egenskaper man bør ha for å jobbe som musikkprodusent:

Ja, du må jo ha evne til å ta valg. Du må ha en eller annen form for naturlig troverdighet eller autoritet. Du må også ha evnen til å se på helheter, og ikke bare være opptatt av ett instrument eller en problemstilling. Du må altså ha evnen til å kunne jobbe med mange problemstillinger samtidig, og kanskje også klare å se deg selv i en bransjesammenheng. Veldig mange musikkprodusenter kommer enten fra et teknisk miljø eller fra et musikermiljø, men hvis du jobber kommersielt så er jo arbeidsgiveren til syvende og sist plateselskapet. Så du skal ha et forhold til det å tenke marked og markedsrelasjoner, skjønne hvordan de ulike partene i maskineriet opererer, og prøve å knytte dette her sammen på en mest mulig fordelaktig måte. Der er det nok en del som kanskje ikke har de riktige personlige egenskapene. Det er veldig vanskelig å favne om alt, og så klart, noen ting vil alltid glippe for alle.

Sitatet inneholder noen aspekter som jeg tror kan anføres på de fleste aktører i musikkfeltet. Blant annet er evne til å ta valg, og å ha en naturlig troverdighet og autoritet, egenskaper som er nært knyttet til de ulike diskursene vi har sett på tidligere i dette kapittelet og i kapittel 2, og disse gjenspeiler en forventning man gjerne har til profesjonelle musikkformidlere av alle slag. Nødvendigheten av å kunne se helheter i det musikalske uttrykket, har jeg tidligere identifisert som noe som kanskje skiller produsenten fra musikeren eller artisten<sup>28</sup>. Her har vi altså noen produsentspesifikke aspekter. I tillegg til dette kommer det vi kan kalle «makerperspektivet» på produsentrollen. Som musikkprodusent må man ha noen markedsrelasjoner, og Jan Tore uttrykker at dette kanskje er et punkt der mange produsentspirer kommer til kort. Kanskje fordi veldig mange produsenter har en bakgrunn som musikere, i et miljø der sterke markedsrelasjoner ikke alltid har vært ønskelig. Disse

---

<sup>28</sup> Samtidig er musikere som fokuserer på helheten, og som mener noe om den, kanskje de som har størst integritet og størst sjanse for å lykkes. Det å kunne se helheter i det musikalske uttrykket er slik sett ikke en egenskap som kun tilfaller musikkprodusenter. Den er snarere *grunnleggende nødvendig* for musikkprodusenter, mens det kan tenkes at musikere kan klare seg uten.

aspektene underbygger slik sett Lundberg, Malm og Ronström sin plassering av produsentrollen i makerkategorien.

Jan Tore nevner videre at en veldig tydelig egenart ikke alltid er noe positivt i produsentgjerningen:

For eksempel hos en artist, så vil jo det her med å være veldig typete og veldig tydelig, være en positiv ting, men det er ikke sikkert det alltid er positivt [for en produsent], fordi at da vil du jo ha en veldig definert smak som diskvalifiserer deg i mange andre sammenhenger.

Dette vil ikke si at egenart og nyskapning i seg selv ikke oppfattes som positivt. Som produsent er man avhengig av en godt utarbeidet evne til å bedømme og formidle smak, men det er ikke først og fremst ens egen smak en skal formidle. Musikken man jobber med er i en kontekst – den skal identifiseres med en artist, og den skal selges av et plateselskap. Da er det ikke alltid produsentens særegenhet som skal få bestemme premissene. Sett fra en annen side, vil jo et plateselskap, et band eller en artist velge seg en produsent ut fra hans eller hennes antatte evne til å tilføre musikken noe nytt slik at den kan gjøre seg positiv bemerket på et allerede tettpakket marked. I en kommersiell setting vil man ønske å komme med et sound som skiller seg positivt ut fra alt annet.

Tidligere i dette avsnittet om viktige egenskaper var jeg inne på Bjørn Klakegg sitt syn på kunnskap og oversikt som et gode, men at man må være reflektert i forhold til hvordan man bruker slike ressurser. Jan Tore anfører også lignende tanker:

En av følgene med å bli eldre er vel det at man kanskje blir litt tryggere på seg selv. En innser at det som oftest ikke er noe «hokus pokus». Det som kan være «hokus pokus» er å ha nok kunnskap, ha nok mot, og rett og slett bare tørre å gå for noe som en selv føler er bra.

Igjen ser vi at informanter med såpass forskjellig musikalsk og sjangermessig bakgrunn som disse to har, enes om noen grunnleggende prinsipper og verdier. Antakeligvis er tanken om egenart som et gode, og evnen til å tro på og å være seg selv, allmenne idealer i musikkfeltet – dette er også allmenne idealer i samfunnet for øvrig, men blir kanskje særlig tydelig i et estetisk, smaksdømmende felt som musikkfeltet tross alt er. Feltets samfunnsmessige kontekst der vi alle helst skal «være oss selv» er, som jeg har nevnt tidligere i oppgaven, et aspekt ved tidstilstanden vi lever i. Menneskets verdi er forankret i identitet fremfor tilknytning til familie og yrke. På musikkens område kan dette omskrives til at vår musikalske identitet ikke

handler om å kopiere det andre har gjort, men å finne et personlig bumerke på de impulser de ulike musikkfeltene kan tilby.

## Avslutning og konklusjon

Oppgavens overordnede problemstilling lyder slik:

*Hvilke former for smak kommer til uttrykk hos aktører i ulike posisjoner innenfor musikkfeltet, og hvordan blir disse preferansene tillært?*

Jeg kan ikke si at jeg har kommet frem til ett konkluderende svar på dette spørsmålet, men jeg mener å ha funnet noen tendenser. Oppgaven og problemstillingen har vært av en nokså åpen og eksplorerende art. Målet har ikke først og fremst vært å finne frem til eksakte svar og faktasetninger, men å utforske noe som jeg oppfatter som en kompleks og utydelig smaksdiskurs. Smak er noe vi alle har, og som vi alle på en eller annen måte har et bevisst forhold til, men samtidig er det etter alt å dømme et nokså abstrakt fenomen som ikke enkelt kan gripes og forklares. Ordtaket sier som kjent: «smak og behag kan ikke diskuteres». Med dette mener man smakens bruk – bedømmelsene man gjør seg – og disse er det som sant sies ikke noe stort poeng i å diskutere gyldigheten av. Stemplene god og dårlig musikk er snarere å forstå som sosiale konstruksjoner (Derno og Washburne 2004:2). Men smak forstått som en gjennomgripende og identitetsskapende side av det sosiokulturelle fellesskapet og tiden vi lever i er noe som det absolutt er verdifullt og ønskelig å se nærmere på.

Oppgaven er strukturert i en innledning, en hoveddel med tre kapitler, og nå denne avslutningen. Jeg vil i det følgende forsøke å oppsummere og samle noen tråder i det som har blitt sagt. Jeg vil begynne med en kort oppsummering av innholdet i hoveddelens ulike kapitler og deretter knytte dette opp mot oppgavens problemstilling og tema slik jeg presenterte det i innledningen.

I det første kapitlet, *Sosialisering inn i musikkfeltet*, tok jeg for meg begrepet sosialisering, hvordan informantene spesielt og aktører generelt lærer musikk å kjenne, og hvordan dette etter hvert medfører en sosialisering inn i musikkfeltet. Jeg brukte sosialiseringsteori som et utgangspunkt for å snakke om tillæring av smak i barne- og ungdomstid, men også videre i livets løp. Likeverdige, jevnaldrende og/eller signifikante andre blir i en slik forståelse tillagt stor betydning vedrørende påvirkningskraft og overføring av kunnskap. Jeg så på ulike teoretiske modeller for hvordan læringen foregår og prøvde å benytte disse opp mot empirien og informantenes bidrag. Videre analyserte jeg informantenes

svar på spørsmål som i særlig grad berører startfasen av livet med musikken, og den videre sosialiseringen inn i musikkfeltet. Empirien antyder at familie/foreldre har stor innflytelse når det gjelder den begynnende musiseringen (valg av instrumenter, instrumentalundervisning etc.), men at venner og forbilder etter hvert tar mer og mer over som kilder til musikksmak og som arena for utvikling av musikalsk identitet, noe som er i tråd med de teoretiske perspektivene jeg har benyttet meg av. Jeg viste at sosialisering, forstått som utvikling av kompetanse, i lys av musikkfeltets rammer, innebærer noe mer enn at aktørene utvikler musikkfaglige evner (gehør, kjennskap til noter, instrumentale ferdigheter osv.). Det fordrer en såkalt uformell læring som kvalifiserer aktørene til å gjøre distinksjoner om hva som er bra eller dårlig, fint eller stygt, i et musikkfelt forstått som fellesskap og samfunn. Denne kompetansen er etter mitt skjønn delvis skjult eller taus. Med dette mener jeg at det ikke er snakk om noen artikulert form for kunnskap, snarere en følelse av å gjøre og bedømme ting rett i forhold til ens egen identitet som aktør. Musikkfeltet er et fellesskap, og sosialiseringens tilknytning til dette fellesskapet handler både om at man lærer og blir formet av sine omgivelser, og at kvalifiseringen av egne evner og meninger skjer i kraft av andres anerkjennelse. Kompetansen man opparbeider seg, både den formelle og den skjulte, blir stadig nedfelt som en del av ens egen identitet og selvforståelse som aktør.

I det andre kapittelet, *Smak og identitet*, tok jeg for meg det jeg kalte aktørenes personlige smak eller identitetssmak. Målet var å belyse noen *allmenne* smaksprosesser med utgangspunkt i empiri og ulike teoretiske perspektiv. Informantenes roller som aktører var på sett og vis mindre viktig i dette kapittelet, da jeg ønsket å finne ut hvordan aktørene forholder seg til musikk og smak i hverdagslivet her og nå, mer eller mindre uavhengig av den profesjonen og posisjonen de innehar. Likevel var det et viktig poeng at musikkfeltets aktører antakeligvis blir tillagt større autoritet i sine domfellingene nettopp på grunn av deres profesjon. Dette begrunnet jeg med utgangspunkt i teorier anført av Pierre Bourdieu og Simon Frith – teorier som anvender begrepet kulturell eller populærkulturell kapital. Samtalen om og bedømmelsen av kulturens innhold er ifølge Frith «essensen» i populærkulturen (1996:3). Jeg knyttet denne påstanden opp mot den smaksavhengige handlingen og påpekte at smaksdommer er særdeles viktige for oss og at vi gjennom fornuftig argumentasjon forsøker å kommunisere våre oppfatninger over på andre. Vi forsøker altså å gjøre våre subjektive meninger objektivt gyldige, og jeg identifiserte to mulige grunner til dette: gode smaksdommer kan gi høy status (kulturell kapital), og de kan tilkjenne identitet. I avsnittet

om identitet forsøkte jeg å belyse hvordan mennesker bruker distingverende bedømmelser omkring musikk til å vise seg selv og sine omgivelser hvem de er. Jeg gikk videre inn på en behandling av spørsmålet om hvorvidt det finnes dårlig musikk. Her refererte jeg noen ulike diskurser omkring musikkens kvalitet og innhold, og behandlingen av det empiriske materialet skulle antyde at autenticitet er den mest sentrale «målestokken» informantene benytter seg av. Informantene trakter på hver sine måter etter det ekte uttrykket, både i musikk de skal lytte til og i musikk de aktivt skal bedømme. Jeg antok likevel at dette ikke er det eneste kriteriet for bra/god musikk, men at informantene bruker autenticitet til å distingvere mellom ulike musikalske uttrykk og budskap i en kontekst der musikken man hører allerede inneholder visse musikalske og performative kvaliteter.

Kapittel 3, *Profesjonssmak i musikkfeltet*, handlet om hvilke smaksrelaterte problemstillinger informantene forholder seg til i sitt virke som aktør i musikkfeltet. Jeg gav en kort gjennomgang av aktørbegrepet der jeg så på hva det ville si å være aktør, og viste til ulike måter å kategorisere aktører på. Jeg fremla et forslag til kategorisering av mine fire informanter i *gjørere, vitere og makere*, men hevdet at denne inndelingen ikke var absolutt eller utvetydig. I analysen av empiriske momenter (som fikk ekstra stor plass i dette kapittelet) fant jeg at informantene ser ut til å være spesielt opptatt av egenart og nyskapning som kvalitetsbærende elementer i utøvelsen av sine respektive profesjoner.

Autenticitetsdiskursen fikk således også her en sentral posisjon, i likhet med i kapittel 2.

Kapittelet tok også for seg gatekeeperrollen, en funksjon som jeg hevdet at enkelte personer i for eksempel et musikermiljø innehar, og som medvirker til at musikkfeltets aktører stadig lærer og formes i en pågående sosialiseringsprosess. På denne måten tok jeg altså opp tråden vedrørende sosialisering fra det første kapittelet. Videre gikk jeg inn på andre temaer som jeg identifiserte som sentrale i informantenes beretninger: på hvilken måte fungerer informantene som lærere og signifikante andre? Og hvilke personlige egenskaper vil informantene fremheve som sentrale for en aktør i musikkfeltet? Svarene informantene gir tyder på at de (i dette tilfellet Bjørn Klakegg og Jan Tore Disen) innehar posisjoner der de kan være med på å forme elevers og andre aktørers smak og forståelse av enkelte musikalske elementer, og at de er seg bevisste om dette. Når det gjelder sentrale personlige egenskaper, trekker informantene frem at man må tørre å være seg selv og stole på de ferdighetene man har. Dette henger etter mitt skjønn sammen med den viktige posisjonen som egenart, nyskapning og autenticitet har.

## Samtalen som meningsbærer

I oppgavens innledning hevdet jeg at samtalen om musikk og smak er en kommunikasjon av musikalsk mening. Med dette mente jeg at vi fikserer tankene våre i prosessen med å sette ord på musikken og forholdet til den – vårt forhold til musikken blir spesifisert på måter som det ikke var før det ble forsøkt formidlet med ord, og det er her musikkens mening oppstår i artikulert form. I forlengelsen av dette påpekte jeg at samtalen om musikk blir viktig i en musikkvitenskapelig setting, noe Steven Feld også antyder: «The ways people talk about music can be a significant datum of musical concepts, theory, and experience and can be studied systematically» (1994:92). Fortolkningene man gjør seg virker å ikke være entydige, de er individuelle og hele tiden i bevegelse. Som lyttere er vi ikke bare hvite ark i en kopimaskin der det samme budskapet får det samme resultatet – vi lytter til musikk på ulike måter og vi oppfatter musikken og budskapet forskjellig. Med denne forståelsen liggende til grunn har jeg forsøkt å gripe an det empiriske materialet. Mine samtaler med informantene har en verdi både som et vitnesbyrd om hvordan ulike former for smak fremtrer og videre hvordan aktørene setter ord på og formidler dette i en metakommunikativ prosess. Simon Frith uttrykker denne tosidigheten: «Popular culture [...] has as much to do with sociability, and how we talk about texts, as with interpretation, and how we read them» (1996:12).

Noe av det jeg håpet på, gjennom oppgavens tema og problemstilling, var å kunne systematisere og tolke *hva* man snakker om når det gjelder det musikksmak, og samtidig ha et blikk for *hvordan* smak utlegges i språklige kategorier. Jeg har lett etter hvilke former for smak som kommer til uttrykk hos aktører i ulike posisjoner i musikkfeltet, og kommet frem til at autenticitet er en sentral verdi i alle informantenes bidrag – på tvers av roller, posisjoner, generasjoner og sjangerpreferanser har vi sett at nyskapning, særegenhet og kommunikasjon av ekte følelser er noe informantene trakter etter. Bedømmelsen av musikk går ikke kun på det vi kan kalle immanente<sup>29</sup> musikalske egenskaper (melodikk, harmonikk etc.), men hvorvidt uttrykket er «rent» (Bjørn), hvorvidt det kommuniserer (Jan Tore), og hvorvidt det «er meg» (Lise). Uavhengig om denne følelsen av ekthet oppnås eller ikke, forsøker vi gjerne å forklare og begrunne musikkens kvalitet i dens objektive eller hørbare egenskaper, noe

---

<sup>29</sup> *Immanent* kan bety *iboende*, noe som ligger i tingen selv. Vi kan i en slik forståelse kanskje driste oss til å bruke begrepets motsats, *transcendent* (noe som ligger utenfor erfaringens og kunnskapens grenser), om evnen musikken har til å fremkalle en autenticitetsfølelse.



Frith, som nevnt, har påpekt: «Our critical task, as fans, is first to get people to listen to the right things (hence all the references to other groups and sounds), and only then to persuade them to like them» (Ibid.:8). Med den interaktive/konstruktivistiske modellen for kommunikasjon i minne, ser vi at meningsskapelsens to andre elementer, *situasjonen*<sup>30</sup> og *mennesket* (vår forståelseshorisont eller habitus), som oftest ikke blir behandlet som en del av argumentasjonen.

En annen ting jeg ønsket å belyse gjennom denne oppgaven, og som problemstillingens andre ledd også vitner om, er hvordan preferanser blir tillært. I dette ligger det en antakelse om at smaken er noe vi lærer oss gjennom det vi kan omtale som en en livs- og nettverksprosess. Jeg har støttet meg til sosialiseringsteori, men det har også vist seg at informantene har bidratt med historier og utsagn som underbygger den betydningen «noen» har på hvordan vi oppfatter musikken rundt oss. I vår kontekst er ikke bare sosialisering et begrep for «de måter og prosesser hvorved mennesket forvandles fra biologisk vesen til samfunnsvesen» (Østerberg 1984:77). Man sosialiseres også til å bli en aktør i musikkfeltet, i stadige møter med nye aktører, impulser og situasjoner. Det sier seg selv at dette er en stadig pågående prosess. Musikkfeltet er dessuten i konstant forandring med sine sjangerkonvensjoner og teknologiske utviklinger, og ikke minst endres premissene aktørene jobber under i takt med det øvrige samfunnets utvikling og publikums skiftende preferanser. Dette medfører at aktører må kunne tenke nytt og samtidig forankre nye impulser i sin egen smak og identitet.

Oppgavens kvalitative empiriske tilsnitt med det begrensede utvalget av informanter medfører at funnene jeg har gjort i første omgang kan sies å handle om et knippe musikere og produsenter i musikkfeltet i Oslo. Likevel kan det i tråd med forståelsen av kvalitative intervjuer som metode tenkes at disse funnene kan overføres til å gjelde i en større skala, noe jeg var inne på i oppgavens innledning. Målsetningen med denne oppgaven var å gi et innblikk i hvordan musikkfeltets aktører snakker om smak i Norge i dag, og jeg håper jeg har klart å formidle noe av dette. Intervjuene med informantene og den videre tolkningen og analysen av disse har selvsagt vært formet av mine antakelser og min forforståelse, men

---

<sup>30</sup> Skal man argumentere for om man liker et stykke musikk eller ikke, er det ikke alltid det er mulig å ta situasjonen med i betraktning i det hele tatt. Man kan jo ha hørt musikken det gjelder i mange forskjellige situasjoner, noe som vil være vanskelig å rekapitulere og gjengi.

temaene som har dukket opp er det likevel informantene som har brakt på banen. Jeg håper og tror at jeg har klart å leve opp til Giorgis utsagn:

Det viktigste ved denne formen for forskning [er ikke] hvorvidt en annen posisjon kunne inntas i forhold til dataene [...] men hvorvidt en leser som inntar samme perspektiv som forskeren har uttrykt, også kan se det forskeren så, uansett om han er enig i dette eller ikke. (gjengitt i Kvale 1997:137)

## Implikasjoner

Når jeg sier at autentisitetsdiskursen er en sentral faktor i informantenes bidrag, gir dette noen teoretiske implikasjoner og føringer for videre undersøkelser. Jeg mener det vil være av stor interesse å utføre undersøkelser som spesifikt handler om autentisitet i dagens norske musikkfelt. Det er flere spørsmål og problemstillinger knyttet til dette som jeg ikke har kunnet ta tak i innenfor denne masteroppgavens omfang og tematiske avgrensning, blant annet: Hvordan bruker ulike aktører autentisitet som et kvalitetsmerke på ulike måter? Som Even Ruud påpeker er ikke autentisitet noe som kan heftes til en bestemt musikkform, musikalsk struktur, fremføringspraksis eller bestemte musikere (1997:120). Det er ingen sjangere eller aktører som har første retten på begrepet – autentisitet (selv om folk kaller det noe annet) blir brukt av så å si alle. Da ville det være hensiktsmessig å finne informanter som utgjør motsatser og som kan gi større kontraster og nyanser i autentisitetsdiskursen enn mitt empiriske materiale har gitt. Et annet tema som jeg gjerne skulle ha utdypet ytterligere, og som kanskje også kan være interessant for videre forskning, er dialektikken mellom formell og skjult musikkfaglig kompetanse. Den tause kunnskapen består slik jeg oppfatter det av elementer som er ikke-artikulerte hos utøverne som fremfører musikken. Kompetansen forstås som en side ved identiteten, ikke på langt nær bare som et resultat av formell utdanning. Spørsmål som melder seg er: Hvordan skal man forstå aktørers musikalske evner og musikalitet? Hvilke evner er det musikere selv setter sin lit til? Jeg tror temaet kunne være av interesse blant annet for musikkpedagogikken.

Jeg har identifisert oppgavens tema til å falle inn under populærmusikkforskning, «the cultural study of music» eller «cultural musicology» som kategorier, og et delmål har i lys av dette, og i likhet med Lundberg, Malm og Ronström, vært å bruke musikk som et nøkkelhull for å studere større prosesser (2000:15–18). Samtalene om smak og verdier innen musikk kan således tenkes å være et uttrykk for en generell søken blant mennesker etter det ekte, det som

er sant, ikke falskt. Autentisitet er et gjennomgående tema for informantene, og kanskje også for mennesket i vår tid som sådan: aller helst skal man (og alle andre) «være seg selv». I innledningen hevdet jeg at dagens vestlige samfunn har utviklet seg til å være et smakssamfunn der vi i mangel på tidligere tiders sterke sosiale tilknytningspunkt i familie, yrke og klasse må bygge identitet gjennom egne domshandlinger basert på smak. «Seg selv» er altså noe man må lete etter, og noe man kanskje aldri helt finner? «Ikke før har man lært å mestre en type produkter i en bestemt stil, så går stilen av moten, og man sitter igjen som en enke forlatt av tidsånden, og med et like uløst identitetsproblem» (Berkaak og Frønes 2005:13). Med en slik forståelse liggende til grunn vil jeg si at det kan være fruktbart for alle og enhver å bevisstgjøre seg på smaken som en *prosess* i våre liv, snarere enn å tenke på den som en fastsatt og latent egenskap man automatisk handler i overensstemmelse med. Slik kan man kanskje tilegne seg en nysgjerrighet, og lettere være åpen for nye impulser.

# Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. 1990. «On Popular Music», i Simon Frith og Andrew Goodwin, *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.
- Alvesson, Mats og Kaj Sköldbberg 1994. *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud 1992. *Den påbegynte virkelighet: studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berkaak, Odd Are og Ivar Frønes 2005. *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen 2000. *Fremmedord: blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre 1995. *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag.
- Bruce, Steve 1999. *Sociology: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruce, Steve og Steven Yearley 2006. *The sage dictionary of sociology*. London: Sage Publications.
- DeNora, Tia 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derno, Maiken og Christopher Washburne (red.) 2004. *Bad music: the music we love to hate*. London: Routledge.
- MacDonald, Raymond A.R., David J. Hargreaves og Dorothy Miell (red.) 2002. *Musical identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Dybo, Tor 1996. *Jan Garbarek - Det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax forlag.
- Everett, Euris Larry og Inger Furseth 2004. *Masteroppgaven: hvordan begynne – og fullføre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Feld, Steven 1994. «Communication, Music, and Speech about Music», i Charles Keil og Steven Feld, *Music Grooves*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frønes, Ivar 1994. *De likeverdige: om sosialisering og de jevnaldrendes betydning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hargreaves, David J. og Adrian C. North (red.) 1997. *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Keil, Charles 1994. «Motion and Feeling through Music», i Charles Keil og Steven Feld, *Music Grooves*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Kjeldstadli, Knut 1996. «Habitusser og andre troll – på sporet av vår egen underjordiske», i Dugnad 3-1996, Volum 22.
- Kvale, Steinar 1997. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal.
- Kvifte, Tellef og Even Ruud 1987. «Musikk – identitet – musikkformidling»,
- Lilliestam, Lars 2006. *Musikliv: vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Lundberg, Dan, Krister Malm og Owe Ronström 2000. *Musikk, medier, månkultur: förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

- Negus, Keith 1996. *Popular music in theory: an introduction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Negus, Keith 1992. *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. London: Edward Arnold.
- Passman, Donald S. 2002. *All you need to know about the music business*. London: Penguin Books.
- Ruud, Even 1997. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skårberg, Odd 1997. «Musikalsk utenomstakk eller vesentlig informasjon?». Paper holdt ved Århus Universitet.
- Skårberg, Odd 2005. «Populærmusikk som minner, historieentreprise og klanglig resonans: 'We collect records so you don't have to'», i *Studio musicologica Norvegica* Vol 31 2005. Oslo: Universitetsforlaget.
- Østerberg, Dag 1984. *Sosiologiens nøkkelbegreper: og deres opprinnelse*. Oslo: Cappelens forlag.

URL:

[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/musikk/article1216266.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/musikk/article1216266.ece)

## Intervjuer

Lise; Oslo, 19.12.2006.

Bjørn Klakegg; Oslo, 13.02.2007.

Dan Sundhordvik; Oslo, 21.08.2007.

Jan Tore Disen; Oslo, 17.10.2007.